RAFFAELLO

SUCCESSORI LE MONNIER. — FIRENZE.
Via San Gallo 33.

G.-B. CAVALCASELLE e J.-A. CROWE.

STORIA DELLA PITTURA IN ITALIA

DAL SECOLO II AL SECOLO XVI.

(Ne sono finora pubblicati quattro volumi.)

Lire 40.

G.-B. CAVALCASELLE e J.-A. CROWE.

TIZIANO

LA SUA VITA ED I SUOI TEMPI

CON ALCUNE NOTIZIE DELLA SUA FAMIGLIA.

Opera fondata principalmente su Documenti inediti.

DUE VOLUMI IN-8 CON INCISIONI

Lire 20.

RAGGI ORESTE.

DELLA VITA E DELLE OPERE DI PIETRO TENERANI,

DEL SUO TEMPO E DELLA SUA SCUOLA NELLA SCULTURA.

UN VOLUME IN-8 CON 15 TAVOLE

Lire 7,50

Legatoria dei Successori Le Monnier. Firenze.

RAFFAELLO,

LA SUA VITA E LE SUE OPERE.

RAFFAELLO,

LA SUA VITA E LE SUE OPERE

PER

G.-B. CAVALCASELLE E J.-A. CROWE,

AUTORI

DELLA *STORIA DEI PRIMITIVI PITTORI FIAMMINGHI*
DELLA *STORIA DELLA PITTURA IN ITALIA*
E DEL *TIZIANO, LA SUA VITA E I SUOI TEMPI.*

—

EDIZIONE ORIGINALE ITALIANA.

VOLUME III

CON 14 TAVOLE D'INCISIONI.

FIRENZE.
SUCCESSORI LE MONNIER.

—

1891.

Proprietà degli Editori.

ILLUSTRAZIONI CONTENUTE NEL PRESENTE VOLUME.

Avvertenza. — Per le incisioni di tutte le Madonne indicate in quest' Indice, vedi le Tavole I e IV, inserite nel primo volume.

TAVOLA I. — MADONNE.

Figura 50. La Madonna di San Luca. Roma, Galleria dell' Accademia di San Luca..... Pag. 400

TAVOLA IV. — MADONNE.

Figura 40. La Madonna di San Sisto. Galleria di Dresda..... 65
» 38. La Madonna di Francesco I. Parigi, Galleria del Louvre..... 108
» 37. La Madonna della Perla. Museo di Madrid..... 217
» 36. La Madonna della Quercia. Museo di Madrid..... 222
» 45. La Vergine delle Rovine. Collezione Bankes a Kingston Lacy, Inghilterra..... 384
» 43. La Madonna del Passeggio. Londra, Galleria Ellesmere..... 386
» 39. La piccola Santa Famiglia del Louvre.[1]..... 387
» 42. La Madonna del Riposo. Vienna, Galleria Belvedere..... 390
» 46. La Madonna della Leggenda, detta anco la Vergine della Rosa, nel Museo di Madrid..... 225
» » e nella collezione Munrò-Novar, Londra (*in nota*) 228
» 47. La Madonna della Gatta di Giulio Romano. Museo di Napoli..... 221
» 48. La Madonna del Pozzo. Firenze, Galleria degli Uffizi..... 409

[1] Trovasi incisa nella Tavola IV, col n. 39, ma non fu ricordata nell' elenco delle Illustrazioni inserito nel vol. I.

TAVOLA V.

Ritratto di Baldassare Castiglione. Museo del Louvre.. Pag. 9

TAVOLA VI.

Mosaico della volta della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo 23

TAVOLA VII.

Angelo. Mosaico della Cappella Chigi 24

TAVOLA VIII.

Il Padre Eterno. Mosaico della Cappella Chigi 25

TAVOLA IX.

Venere. Mosaico della Cappella Chigi (*in nota*) 27

TAVOLA X.

Lo Spasimo di Sicilia. Museo di Madrid 89

TAVOLA XI.

San Michele. Museo del Louvre 105

TAVOLA XII.

Ritratto d' un Cardinale. Museo di Madrid 132

TAVOLA XIII.

La Trasfigurazione. Galleria del Vaticano 246

TAVOLA XIV.

La Resurrezione di Cristo. Arazzo della seconda serie in Vaticano 362

TAVOLA XV.

L' Ascensione di Cristo. Arazzo della seconda serie in Vaticano 368

TAVOLA XVI.

La discesa dello Spirito Santo. Arazzo della seconda serie in Vaticano.....Pag. 369

TAVOLA XVII.

Apostoli disegnati da Raffaello ed incisi da Marcantonio.....394

TAVOLA XVIII.

Apostoli disegnati da Raffaello ed incisi da Marcantonio.....395

RAFFAELLO.

XIII.

La fama di Raffaello come architetto è oscurata dalla sua fama di pittore. Il suo genio fu riconosciuto specialmente nei cartoni e negli affreschi del Vaticano, ma assai poco nei lavori della fabbrica di San Pietro. I lenti progressi che egli fece nel costruire la Basilica, possono riconoscersi nell' affresco dell' Incoronazione di Carlo Magno. Ivi è dipinta la crociera coll' altar maggiore protetto dalle intemperie e dal vento con parati, mentre un grande arazzo pende dall' alto e gira attorno al trono pontificale.[1]

Si vede chiaramente che, al tempo della costruzione di San Pietro, avevasi difetto di materiali e di denaro. Per rimediare a questa mancanza, Leone ordinò al Bembo di scrivere un Breve, col quale era data facoltà a Raffaello d' ispezionare e comprare « tutti i marmi e tutte le pietre che da qui innanzi si scaveranno in Roma o fuori di essa dentro lo spazio di dieci miglia, acciocchè (diceva il Breve) gli compri, quando siano a proposito per la fabbrica di questo tempio (cioè di San Pietro). Perciò comandiamo a tutti di qualunque stato e condizione, che diano parte

[1] A questo proposito vedasi nel vol. II, a pag. 281, ciò che riferisce Paris de Grassis.

quanto prima a te (cioè a Raffaello) soprintendente di queste cose, di tutti i marmi e sassi d' ogni genere che saranno scavati dentro il sopraddetto spazio. E chi non lo farà dentro i tre giorni, sia a tuo giudizio multato da cento fino a trecento ducati d' oro. »[1] I vantaggi che questo Breve procurò a Raffaello furono molti. Esso gli diede modo di potere studiare i modelli classici e di fare il confronto tra questi senza troppo disagio.

Nelle escursioni artistiche che il pittore faceva per la ispezione degli oggetti d' arte, il Bembo gli si fece compagno. Raffaello visitava il Bembo, e le altre illustri persone della Corte papale, ed i suoi amici ricambiavano le visite al pittore.

Non è da maravigliarsi se questi convegni contribuirono a dar maggiore lavoro all' artista, e se i cortigiani insistettero impazientemente per ottenere un ritratto dal suo pennello. Delle relazioni di Raffaello coll' Inghirami al quale fece il ritratto, si è già discorso a suo luogo. Il Bibbiena e Giulio de' Medici erano stati pure ritratti da poco tempo nell' affresco della « Battaglia d' Ostia » assieme a Leon X. Un' altra serie di lavori fu eseguita presso a poco contemporaneamente ai cartoni. Raffaello potè annoverare tra i personaggi che avean seduto dinanzi a lui, Giuliano de' Medici, il Castiglione, il Bibbiena, il Tebaldeo, il Navagero e il Beazzano; statisti, diplomatici e poeti illustri.

Alla Corte papale il più influente personaggio, le cui sembianze Raffaello ritrasse, era Giuliano de' Medici. Leone X si era adoperato con ogni arte ad

[1] Il Breve porta la data del 27 agosto 1515, nella *Raccolta delle lettere latine* di P. Bembo, edizione di Lione, a pag. 246. (Vedi Passavant, vol. I, pag. 507.)

inalzare questo principe ad una condizione sociale che rispondesse e alla sua nascita ed alle sue pretensioni. Egli portava il titolo di duca di Nemours; il Papa avevalo fatto principe, e Luigi XII avevagli dato in moglie una principessa di casa reale.[1] Il maritaggio ebbe luogo prima del febbraio 1515, e dopo averlo contratto, Giuliano se ne venne a Roma per dare alla moglie una Corte quasi regale.

Erano scorsi meno di cinque mesi, e Giuliano era nominato capo delle milizie pontificie contro la Francia; ma fu impedito di capitanare in persona l'esercito, a causa d'una malattia che in breve lo condusse alla tomba. Prima di allontanarsi da Roma, Giuliano aveva mostrato il desiderio di lasciare alla moglie un ritratto che, durante la sua assenza, le ricordasse le sue sembianze. Raffaello, che era famigliare del Duca,[2] ricevette la commissione di questo ritratto.

Il Vasari ci racconta, che il ritratto di Giuliano assieme a quello di Lorenzo de' Medici, l'uno e l'altro eseguiti da Raffaello, si trovavano più tardi in possesso degli eredi di Ottaviano de' Medici in Firenze.[3]

Tra i principi della casa medicea, Giuliano ha lasciato di sè buona rinomanza. Si racconta che era di carattere mite. Incaricato dal suo fratello, il cardinale Giovanni, del Governo dello Stato (1512), Giuliano, amante com'era della pace, non sentendosi atto a vincere le animosità dei partiti, rimise il governo al suo nipote Lorenzo, figlio di Piero de' Medici,

[1] Giuliano de' Medici partì da Roma il 9 gennaio 1515 allo spuntar del giorno, per andare a celebrare il matrimonio in Savoia. Vedi Passavant, op. cit., vol. II, pag. 146.

[2] Vedi indietro.

[3] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 34.

ed andò a stabilirsi a Roma, ove ebbe, come poco fa si è detto, il comando dell' esercito pontificio col titolo di capitano generale della Chiesa. Il tipo dei ritratti di Giuliano, come vedremo dai quadri che siamo per ricordare, è quello d' un personaggio d' indole mite e quasi malaticcio. Ha il naso lungo e adunco, gli occhi a forma di mandorla con pupilla bruna, la barba e i mustacchi corti, il mento piccolo e le guance alquanto depresse e larghe. La persona è dipinta quasi di faccia, cogli occhi che guardano a sinistra, ed è vestita in modo principesco. Una rete d' oro che gli copre obliquamente la testa fino all' orecchio sinistro, ed un largo berretto messo pur esso obliquamente, ma dal lato opposto, lasciano scoperta nel mezzo tutta la fronte. Un gioiello in forma di losanga con tre fibbie d' oro, adorna la berretta. Egli ha scoperto il lungo e largo collo, circondato da una bianca camicia coperta da una rossa veste, con sopra un corpetto scuro ed una larga veste di color grigio cenerino damascato con grandi svolti di pelliccia, la quale è posta attorno alle spalle e sul davanti. Un pezzetto di guanto nero copre la punta dell' indice della mano sinistra. La figura, che è di grandezza naturale, stacca su di un fondo verdastro. I ritratti che ricordiamo in nota, danno uniformemente le sembianze e l' atteggiamento di Giuliano. Essi debbono essere stati tutti cavati da un primo esemplare del maestro. Oltre a questi ve ne ha uno che certamente non è da confondersi cogli altri comperato dalla granduchessa Maria di Russia. L' atteggiamento, i lineamenti, le forme ed il costume che indossa, sono simili a quelli degli altri ritratti: il fondo però n' è diverso. In questo è dipinta una tenda verde in parte sollevata, la quale lascia vedere il passaggio coperto che dal Vaticano conduce

Quarto presso Firenze.

al Castel Sant' Angelo, il Castello, il fiume, la riva opposta, il cielo e la strada che dalla piazza San Pietro costeggia la via del fiume coperta d' alberi: alcune figurette sono appena accennate in vicinanza al Castello Sant' Angelo. Non altri che Raffaello poteva disegnare un ritratto come questo, con tanta nobiltà di atteggiamento e grandiosità di linee. La tecnica esecuzione lascia però molto a desiderare, perchè possa essere del maestro.

Quantunque il dipinto abbia sofferto in più modi e sia stato restaurato, pure vi si scorge sempre un' esecuzione diligente, accurata, e non senza pregi certamente. A noi pare di riconoscervi la mano di Timoteo Viti. È probabile che, accasciato come era, il maestro avesse, con suo disegno e sotto la sua vigilanza e direzione, affidata l' esecuzione di questo dipinto al suo amico Viti;[1] oppure che sia questa una diligente riproduzione fatta dal Viti stesso del ritratto che Raffaello aveva eseguito di Giuliano dei Medici, il cui originale, come s' è detto, noi non conosciamo.[2]

[1] Abbiamo già veduto che Timoteo trovavasi a Roma con Raffaello dal novembre 1510 fino al luglio 1511; dal marzo 1512 fino al settembre 1513, e infine durante tutto l' anno 1514 fino al primo maggio 1515.

[2] Quarto, presso Firenze. Ritratto di Giuliano de' Medici. Collezione della ora defunta Granduchessa Maria di Russia. Questo ritratto, comprato il 21 dicembre 1866 dal signor Brini a Firenze, è probabilmente quello posseduto un tempo da Gaetano Capponi a Firenze, e venduto in questo secolo (Passavant, vol. II, pag. 146). Il signor Brini però dichiarava d' averlo comprato in casa Baldovinetti. È in tela stesa su tavola e di grandezza al naturale. Per maggiori particolari della compra e del restauro di questa pittura, è da consultarsi l' opuscolo di quell' acuto conoscitore che è il Barone C. E. de Liphart intitolato: *Notice Historique sur un tableau de Raphäel*, in 8°, Parigi 1867, pag. 16. Quarto presso Firenze.

Uffizi, n° 193. Grandezza al naturale. Tavola. Nell' inventario fiorentino del 1635 questo ritratto di Giuliano de' Medici è in- Galleria degli Uffizi.

Durante tutto il periodo che trascorse tra la elezione di Leone X e la deposizione di Francesco Maria I della Rovere, il Castiglione fu il legato della Corte di Urbino al Vaticano. Sebbene abile diplomatico, egli non era tale da poter tener fronte al Papa, i cui pensieri non era possibile scrutare. Avrebbe potuto prevedere il destino del suo signore dopo la sostituzione di Giuliano nell' ufficio di capitano generale della Chiesa; nondimeno, quando Giuliano morì, egli fe' mostra di credere che la sua residenza a Roma sarebbe stata sicura. Poco tempo però trascorse, e Leone si tolse la maschera. Francesco Maria perdè i servigi di un agente fidato, e Raffaello la protezione di un provato amico. Le lettere del Bembo al Bibbiena contengono frequenti allusioni al Castiglione, ed è abbastanza curioso l' osservare che in esse si fa sempre menzione di Raffaello. In una di queste, in data del

dicato come copia eseguita dal Vasari. Il fondo è di tinta verde. Si attribuisce ora con più ragione ad Alessandro Allori.

Torino. Pinacoteca.

Torino. Pinacoteca. N° 171. B. Altra copia del ritratto di Giuliano de' Medici su tela. Alto m. 0,72, largo 0,59. Nel catalogo è indicato come «Ritratto ignoto,» ed è attribuito al pittore Barbarelli Giorgio di Castelfranco, detto Giorgione. È questa pure una povera copia di qualche pittore fiorentino della fine del secolo XVI, o della prima parte del seguente secolo. Originariamente appartenne alla collezione del marchese Barolo in Torino.

Alnwick Castle.

Inghilterra. Alnwick Castle. In questa collezione avvi un altro esemplare di questo ritratto proveniente dalla raccolta Camuccini a Roma. È questo pure di grandezza naturale, dipinto sino a metà delle braccia. Questa pittura è deturpata da macchie e da ritocchi, ed è anco oscurata nelle tinte. È assegnata nel catalogo, e non senza ragione, a Giulio Romano. I caratteri del dipinto ricordano quelli che riscontransi nelle opere di questo artista.

Firenze. Corridoio.

Firenze. Una variante di questo ritratto su tavola, è esposta fra i ritratti che adornano il corridoio tra il palazzo Pitti e la Galleria degli Uffizi. Rappresenta Giuliano col bastone da maresciallo nella destra, mentre tiene la sinistra appoggiata sull' elsa della spada. Il fondo è formato da una tenda verde. Opera di qualche artista fiorentino, seguace della maniera del Bronzino. È un dipinto di ben poco valore artistico.

3 aprile 1516 scrive: « Io col Navagierio, e col Beazzano e con M. Baldassarre Castiglione, e con Raffaello domani anderò a riveder Tivoli, che io vidi già un'altra volta 27 anni sono. Vedremo il vecchio e il nuovo, e ciò che di bello fia in quella contrada. Vovvi per dar piacer a M. Andrea (Navagero), il quale fatto il dì di Pasquino si partirà per Venezia. »[1]

Il 19 di quello stesso mese, il Bembo spediva una seconda lettera al Bibbiena che trovavasi a Rubera, nella quale fra le altre cose dice: « Raffaello il » quale riverentemente vi si raccomanda, ha ritratto il » nostro Tebaldeo tanto naturale, che egli non è tanto » simile a sè stesso, quanto egli è quella pittura. Ed » io per me non vidi mai sembianza veruna più pro- » pria. Quello, che ne dica e se ne tenga M. Antonio » (Tibaldeo) V. S. può stimare da sè: e nel vero ha » grandissima ragione. Il ritratto di M. Baldassar » Castiglione, o quello della buona e da me sempre » onorata memoria del signor Duca nostro, a cui » doni Dio beatitudine, parrebbono di mano d'uno » de' garzoni di Raffaello, in quanto appartiene al » rassomigliarsi, a comparazione di questo del Te- » baldeo. Io gli ho una grande invidia; che penso di » farmi ritrarre anco io un giorno.[2] Ora ora avendo » io scritto fin qui, m'è sopraggiunto Raffaello, » credo io, come indovino, che io di lui scrivessi, e

[1] Il giorno di Pasquino era la festa di San Marco, 25 aprile. In quel giorno i poeti di Roma avevan consuetudine di collocare le loro satire sul torso della statua di Pasquino, e quel giorno era perciò detto il dì di Pasquino. Vedi Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom*, op. cit., vol. XIII, pag. 329.

[2] Tempo addietro abbiamo creduto che il Duca cui qui si allude, fosse Guidobaldo d'Urbino. Il barone C. E. de Liphart però saviamente osserva nella sua *Notice Historique* (op. cit.), che Giuliano de' Medici dev' essere il duca a cui il Bembo allude.

» dicemi che io aggiunga questo poco, cioè che gli
» mandiate le altre istorie, che s' hanno a dipingere
» nella vostra stufetta, cioè la scrittura delle istorie;
» perciocchè quelle che gli mandaste, saranno fornite
» di dipingere in questa settimana. Per Dio non è
» burla, che ora ora mi sopraggiunge medesimamente
» M. Baldassar il quale dice, che io vi scriva, che
» esso s' è risoluto di stare questa estate a Roma per
» non guastare la sua buona usanza: massimamente
» volendo così M. Antonio Tebaldeo. A V. S. bascio
» riverentemente la mano, e nella sua buona grazia
» mi raccomando. » A' 19 d'aprile 1516, di Roma.[1]

Il ritratto del Tebaldeo, che, eccetto il Bembo, sembra niun altro abbia veduto, dev' essere stato un capolavoro degno di rivaleggiare con quello del Castiglione, che è una delle più belle produzioni del genere, eccezion fatta del ritratto di Leone X coi cardinali nella tavola che trovasi nella galleria Pitti.[2]

[1] Bembo, *Opere*, op. cit., vol. V, pagg. 43, 48 e 49.

[2] Il solo accenno che si trovi nel Vasari (vol. VIII, pag. 18) ad un ritratto del Tebaldeo è nell' affresco del « Parnaso. » Egli fu posto in quella pittura perchè poeta ed improvvisatore, sebbene fosse stato dapprima chirurgo. Morì a Roma nel 1537 poverissimo.

Motta del Friuli. Galler. Scarpa.

Motta del Friuli. Galleria Scarpa. Da alcuni critici è stimato che il ritratto dipinto da Raffaello sia quello che come tale è indicato in quella Galleria. Vi son prove sufficienti però per dimostrare che, chiunque sia il personaggio rappresentato, quella pittura dovette essere eseguita da un veneziano, che noi crediamo sia Sebastiano del Piombo. In questo ritratto egli avrebbe seguito, come si vedrà che fece in altri ritratti, la maniera di Raffaello. Di questa pittura su tavola avremo occasione di parlare nella vita di Sebastiano del Piombo. Frattanto vedasi quel che si disse in proposito nell' edizione inglese dell' opera: *A History of Painting in North Italy*, vol. II, pag. 320.

Napoli. Museo.

Napoli. Un altro ritratto che credesi rappresentare il Tebaldeo e si attribuisce a Raffaello, trovasi col n° 18 nella galleria di Napoli. Rappresenta un uomo con berretto, corta barba, e giustacuore nero con maniche a sbuffi. La maniera di questo ritratto

Tavola V

Baldassarre Castiglione (Museo del Louvre).

Raffaello rappresentò il Castiglione fino quasi a metà della vita, seduto e rivolto colla persona alcun poco a destra, e colla testa quasi di fronte allo spettatore. Le braccia tiene abbassate, ed una mano sull' altra; gli occhi sono scintillanti: un leggiero movimento dei muscoli frontali e delle labbra, ci fa credere che stia osservando con compiacimento il suo amico mentre gli fa il ritratto. Ha forme robuste, la fronte spaziosa, il naso ben formato, bella la curva delle sopracciglia, come bella è la forma della bocca. Il mento regolare e coperto da fina folta ricciuta barba scura, che gira con eleganza attorno alla faccia, ed un largo berretto nero che ha in capo, fanno maggiormente risaltare i bei lineamenti rischiarati da viva luce. Questo ritratto modellato a larghi e spaziosi piani, presenta molta armonia, sia nelle linee sia nelle forme e nel colorito. Le tinte delle carni nella luce sono giallognole, le mezze tinte argentine, le ombre giallastro-scure, ma trasparenti. La figura stacca per tono su di un fondo grigio-verdastro qua e là rinforzato con tinte più scure. Il vestito scuro, col collare ritto, è aperto nel mezzo in modo da lasciar vedere gran parte della bianca camicia. Attorno alla vita ha un corpetto pure scuro con maniche larghe assai ed a sbuffi, ma di una stoffa ruvida e grigiastra. Questo costume contribuisce a dare alla figura qualche cosa di piacevole e di pittoresco. A tutto ciò corrisponde pure la tecnica esecuzione. Veduto il dipinto da vicino, vi si scorge ogni minimo particolare, ogni singolo movimento accidentale delle forme e della pelle, e si possono contare i capelli, i peli delle palpebre, e quelli della barba, senza però che ne sia danneg-

Museo del Louvre.

non è quella di Raffaello. È probabile che sia un dipinto eseguito da Francesco de' Rossi detto il Salviati.

giata in alcun modo la larga e spaziosa massa della luce e dell' ombra, la magistrale modellatura delle forme, ed il rilievo.[1]

Questo ritratto formò l' orgoglio del suo proprietario dopo che fu portato a Mantova, e l' ammirazione degli amici di Raffaello, i quali spesso citavano i versi che il Castiglione aveva posto in bocca alla moglie Ippolita Torella e coi quali veniva a dire che, quella pittura, formava la gioia della vita di lei, che la invitava al sorriso, mentre le dava l'illusione che il marito le parlasse da quella tela, e che dinanzi ad essa insegnava al figlio a pronunciare il nome di suo padre.[2]

Museo del Louvre.

[1] Louvre. Il ritratto di Baldassare Castiglione è indicato col N° 371. Tavola trasportata su tela. Misura m. 0,22 per m. 0,27. Il Lepicié credette che questa pittura fosse appartenuta a Carlo I; ma di tale asserzione non si hanno prove. Nel XVII sec. fece parte per qualche tempo della collezione di un Olandese per nome Van Usselen. Fu copiata dal Rubens (Documenti Sainsburg relativi al Rubens, in 8°, Londra 1859, pag. 238) probabilmente quando faceva parte della collezione Lopez a Madrid, avendo il Lopez comprato il quadro nel 1639 alla vendita Usselen in Amsterdam (Sandrart, *Accademia tedesca della architettura, scultura e pittura.* Norimberga, 1675-79).

Era stato copiato dal Rembrandt ad acquarello, e questa copia trovasi ora nell' Albertina. Il Cardinal Mazzarino comprò la pittura di Raffaello dopo la confisca delle proprietà del Lopez, ed i suoi eredi la cedettero a Luigi XIV. Può dirsi ancora ben conservato, benchè abbia perduto quel perfetto accordo e unione di tinte che mostra di avere avuto, a causa della remozione della vernice; così vi si avverte qualche leggiero ritocco specialmente nella barba.

[2] L' Elogio in latino del Castiglione per questa pittura, fu ricordato per la prima volta nel 1557 dal Dolce nel suo Dialogo della Pittura, e fu per la prima volta pubblicato (Vedi Passavant, vol. II, pag. 154), nelle opere di Fulvia Morata, Venezia, 1534, sotto il titolo: *Balth. Castilionis Elegia, qua fingit Hippolytam suam ad se scribentem*:

Sola tuos vultus referens Raphaelis imago
Picta manu, curas allevat usque meas.
Huic ego delicias facio arrideoque jocorque,
Alloquor et tanquam reddere verba queat.
Assensu nutuque mihi sæpe illa videtur

L' amicizia del Bibbiena per Raffaello non fu superata che dall' ammirazione ch' egli aveva per l' ingegno di lui quale artista. La loro conoscenza probabilmente cominciò ad Urbino, durante l' esilio di Giuliano e Giovanni de' Medici. Ma non divennero familiari l' uno dell' altro se non quando s' incontrarono a Roma, e questa amicizia fu in seguito tanto stretta, che il cardinale Bibbiena offrì a Raffaello la nipote in matrimonio. Non era strano il vedere inalzato alla porpora un uomo la cui fama era apparentemente fondata sulla sua commedia indecente e scurrile, *La Calandra*. Il Bibbiena era però più che uno scrittore di farse. Egli valeva assai quale inventore di piaceri pel papa, o come influente consigliere della politica di Leone X. Un aneddoto nel *Cortegiano* del Castiglione, lo rappresenta quale critico dei vizi dei cardinali. Due dei suoi colleghi avevano accusato Raffaello d' aver dipinto San Pietro e San Paolo con le guancie rosse: Raffaello replicò dicendo che egli aveva ciò fatto espressamente, convinto come egli era che i due apostoli dovevano avere in cielo coperto il viso di rossore, vedendo la chiesa governata da siffatti uomini.[1] La parte più comica di questa storiella si è che il Castiglione l' attribuì al Bib-

Dicere velle aliquid, et tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat,
Hoc solor, longos decipioque dies.

Passavant (vol. II, N° 155), ricorda « diverse copie antiche d' un ritratto differente del conte Castiglione, le quali ci fanno conoscere che Raffaello, o qualcuno dei suoi scolari, aveva dipinto un' altra volta il suo amico, senza berretto, egualmente rivolto verso sinistra, con un vestimento molto semplice. » Uno di questi ritratti egli ricorda in Roma nel palazzo Torlonia, presso il Duca di Bracciano. Un' altra copia, che dalla maniera con cui è eseguita, sembra essere di mano d' un veneziano, trovavasi a Roma nel 1835 nella collezione del conte di Cabral.

[1] Il *Cortegiano*, in 4°, Londra 1727, vol. II, pag. 213.

biena, alludendo così a questo stesso cardinale, che era stato causa della rovina della famiglia della Rovere.

È molto naturale che il Bibbiena, il quale aveva dato l'incarico a Raffaello di decorare la stanza da bagno, volesse avere anco da lui il proprio ritratto. Ma la pittura che trovasi ora a' Pitti merita più severe critiche che quelle fatte dal Bembo al ritratto di Giuliano de' Medici.

Il Bibbiena è rappresentato seduto alquanto di fianco su di una poltrona a bracciuoli e cogli occhi rivolti verso lo spettatore. Veste il bianco camice con sopra il roccetto, col cappuccio abbassato di color rosso leggermente damascato, che lascia scoperto il collo. In capo tiene il quadrato di color rosso ma di tinta più forte. Grandi sono le sopracciglia, e gli occhi grigio-azzurri mostrano astuzia. Il naso è lungo, tendente all' aquilino, e carnoso, la bocca grande e le labbra ristrette, lo che indicherebbe persona che aveva grande facilità di parola, quale in fatto era nel Bibbiena; le mascelle larghe ed ossute; il mento lungo e stretto, ed i capelli di tinta scura. La mano sinistra poggia sul bracciuolo della poltrona, e nella destra tiene un foglio. [1] Queste parti sono disegnate e dipinte poveramente, come pure il bianco camice, il roccetto ed il quadrato di color rosso. La testa soltanto mostra che il ritratto ebbe la sua origine da Raffaello, mentre il rimanente indica il lavoro degli assistenti ed il guasto del ridipinto. Il Passavant credette di riconoscere il ritratto del Bibbiena in quello d' un cardinale che trovasi nel museo di Madrid, il quale nel catalogo è indicato come il ritratto d'un cardinale sconosciu-

[1] Nelle dita porta alcuni anelli. Sopra il foglio vi è un indirizzo difficile a leggersi, ma sembrerebbe che fosse il seguente: « Onoratissimo dnō nostro Fedra. »

to, e pensò che questo ritratto fosse l'originale di cui fu fatta la copia che trovasi a' Pitti. Ma essendo diverse le forme e i lineamenti di questi due ritratti, è evidente che non rappresentano la stessa persona. [1]

Pochissimi giorni dopo la data dell'ultima lettera indirizzata dal Bembo al Bibbiena, il Navagero pospose la sua partenza da Roma per Venezia sino dopo il 25 aprile, cioè dopo la festa di San Marco.

Prima che egli partisse, Raffaello dipinse il ritratto del Navagero con quello del Beazzano in una

[1] Firenze: Galleria Pitti. Ritratto del Cardinal Bibbiena. È indicato col n° 158, ed è dipinto su tela. Misura m. 0,86⁵ per m. 0,65⁵. Nei ragionamenti ristampati nel volume XIII delle Vite, ed. del Sansoni, troviamo a pagg. 156 e 157 la descrizione che ci fa il Vasari del ritratto del Bibbiena da lui dipinto nei suoi affreschi di Palazzo Vecchio a Firenze. Egli dice che il ritratto somiglia assai bene, perchè fu preso da uno dipinto che Raffaello da Urbino fece in quel tempo a Roma, il quale è oggi in casa Dovizi a Bibbiena. Galleria Pitti.

Il Passavant commentando questo passo dice: « che si viene a conoscere che vi sono stati due ritratti simili del cardinal Bibiena, dipinti a olio; uno dei quali fu dipinto da Raffaello, e questo è l'originale che trovasi al Museo di Madrid, e la copia che trovasi a' Pitti, alla quale Raffaello non lavorò (*Raphaël,* vol. II, pagg. 147 e 148).

Come si notò, la prima asserzione è infondata, perchè il ritratto a' Pitti non è una copia di quello che trovasi a Madrid, il quale, come vedremo, rappresenta un altro personaggio.

Aggiungasi inoltre che se si confronta l'effigie del cardinale Bibbiena dipinta dal Vasari in Palazzo Vecchio nella storia rappresentante Leone X che aggiunge al Sacro Collegio uno straordinario numero di Cardinali, questa si riconosce essere, come racconta il Vasari, una copia del ritratto a' Pitti, eccettuato però che il cardinale Bibbiena lo si vede qui, come nell'affresco della battaglia d'Ostia al Vaticano, rivolto dall'altro lato. Questo ritratto del Bibbiena, nella Galleria Pitti, come già si notò, trovasi in cattivissimo stato di conservazione.

Alla parte di sotto vi fu aggiunta una striscia di tela, quanto è largo il quadro. Su questa giunta furon dipinte le ultime falangi della mano sinistra. Così pure ripassato è il rimanente della pittura ove più ove meno. Nel collo poi avvi una parte restaurata divenuta scura. La parte meno guasta è la faccia, e di questa la parte superiore col quadrato in capo. Il fondo verde è rinnovato e reso d'un tono pesante ed opaco.

sola tavola, che il Bembo conservò per molti anni prima di cederla al suo amico Beazzano, che ne faceva vive istanze per averla, [1] come rilevasi da una lettera dello stesso Bembo scritta da Villa Bozza ad Antonio Anselmo a Venezia il 29 luglio 1538. [2] Anche di questi ritratti che noi conosciamo, nessuno veramente ci mostra l'eccellenza del lavoro quale vedesi nei ritratti dipinti da Raffaello. [3]

[1] Questi ritratti sono ricordati nell'Anonimo del Morelli a pag. 18, come esistenti in Padova in casa di M. Pietro Bembo, a questo modo: « Il quadro in tavola dei ritratti del Navagero e Beazzano fu de mano del Raffael d'Urbino. »

[2] Diceva il Bembo in quella lettera: « Son contento che al Beazzano si dia il quadro delle due teste di Raffael da Urbino, e che gliele facciate portar voi, ed anco gliele diate, pregandolo ad aver cura che non si guastino. E se gliele vorrete mandare con la sua cassa, fate come vi parrà il megliore. »

Roma. Galleria Doria.

[3] Roma. Galleria Doria. Pittura su tela. Busti di grandezza naturale. Navagero porta in capo una larga berretta soffice il cui sacco ricade da un lato. Ha folta e copiosa barba scura, come scuri sono i capelli. È vestito di un abito di seta di colore scuro con larghe maniche. Sta rivolto verso il suo compagno, ma con la testa e gli occhi guarda lo spettatore. Il Beazzano gli sta di contro, ed è rivolto esso pure colla testa e lo sguardo verso chi osserva il dipinto. Tiene il braccio sinistro piegato a sè e mostra una parte del dorso della mano. Il capo è coperto da un berretto nero a larghe falde ripiegate all'insù. Ha lunghi e copiosi capelli scuri, che scendono quasi sino alle spalle, ed il mento è spoglio di barba. Indossa una veste di seta scura, fatta in modo da lasciare scoperta la camicia attorno al collo ed alle spalle, ed una sopravveste, pure scura, gira attorno alla vita ed alle braccia. I suoi lineamenti, come pure lo sguardo tranquillo, fanno contrasto con quelli austeri e più virili del Navagero. La testa del Beazzano è la parte che si accosta più al fare di Raffaello. Le figure staccano su di un fondo verdastro, qua e là rinforzato con tinte più scure.

Queste probabilmente sono copie tratte dall'originale del maestro, che non sappiamo qual fine abbia fatto. In tali ritratti, la crudezza delle tinte delle carni accese in rosso nel Navagero, e giallastre nel Beazzano; le ombre alquanto scure ed opache, come pure i contorni fortemente indicati, accennano alla maniera di Polidoro scolare di Raffaello e seguace di Giulio Romano.

Madrid. Annali.

Madrid Museo. Vedesi in questa Galleria un altro esemplare dei detti ritratti dipinti su tela, e della stessa grandezza, ma se-

Abbiamo già veduto nelle lettere del Bembo al Bibbiena, che Raffaello domandava a questo alcuni altri soggetti per la camera da bagno che stava dipingendo per lui. Questa camera da bagno era decorata con dipinti murali nello stile romano dell'epoca degli Antonini.[1] Presso a poco nello stesso tempo che la camera del Bibbiena, Raffaello aveva condotto a termine i disegni da eseguirsi a mosaico nella volta della cappella di Agostino Chigi a Santa Maria del Popolo. I soggetti erano simili; tanto gli uni che gli

paratamente, ed inferiori di merito a quelli della Galleria Doria. Sono indicati coi numeri 372 e 637. Fin dal 1637 trovavansi nell' Alcazar (vedi Catalogo Madrazo, a pag. 675).

Roma. Monsignor Badia possedeva un altro esemplare, di ben scarso merito artistico, e con qualche variante. In questo esemplare il Navagero posa la mano su di un libro chiuso, mentre il Beazzano coll' indice della mano sinistra accenna al Navagero. Sono dipinti su tela. Ci fu detto che questa pittura trovavasi un tempo in casa Bonaventura in Urbino: monsignor Badia stimava che il ritratto del Navagero fosse invece quello di Baldassare Castiglione; il ritratto del Beazzano quello di Guidobaldo I Duca di Urbino. Roma presso Monsignor Badia.

Inghilterra. Chatsworth. Nella collezione del Duca di Devonshire trovasi un cartone a matita nera rappresentante una testa non dissimile da quella del Beazzano, volta per tre quarti a destra. Si attribuisce a Raffaello, ma è invece un bel disegno del fiorentino Franciabigio. Inghilterra. Chatsworth.

[1] Bernardo Bibbiena, cardinale di Santa Maria in Portico, abitava nel Palazzo Vaticano nella sua qualità di segretario intimo del Papa. Ciò si viene a conoscere da un passaggio di una lettera di Leone X al cardinale, la quale si trova tra le lettere latine di Pietro Bembo (lib. XIII). « *Dabimus operam, ut quæ prior nostrarum ædium pars vacua erit tua sit.* » Paris De Grassis riporta pure che il Cardinale, il quale non aveva casa sua a Roma, è morto nel palazzo papale nell' anno 1520 il giorno di venerdì 19 novembre. Le camere, ove dimorava il cardinal Bibbiena, e che erano abitate, al tempo in cui scriveva il Passavant (vol. II, pag. 228), da un servitore del Papa, sono nel piano superiore sopra alle Loggie di Raffaello. La camera del Bagno misura circa una quindicina di piedi quadrati, e spesso è denominata, non si sa perchè, « Il ritiro di Giulio II », quantunque questa parte del Vaticano non sia stata fabbricata che dopo la morte di Giulio II, e si legga ancora sulla porta d' entrata questa iscrizione: LEO. X. PONT. MAX.

altri derivavano cioè da modelli antichi. Ma per quelli eseguiti pel cardinale, Raffaello aveva fatto rivivere il puro stile italo-greco; per quelli del Chigi egli aveva saputo adattare il sentimento classico e religioso a forme che per lo innanzi non erano state mai tentate.

Le decorazioni della camera da bagno del Bibbiena farebbero credere che Venere e Cupido fossero le divinità predilette di quel Cardinale. Quanto convenientemente fosse esercitato un tal culto nel bel mezzo del palazzo pontificio, non ispetta a noi il dirlo.

Ma il Passavant molto giustamente osserva, che ciò era nei costumi di quel tempo alla corte di Leone X, e noi aggiungiamo che basterebbe a dimostrarlo il ricordare fra altri esempi, le decorazioni degli archi trionfali innalzati per la via sacra percorsa da papa Leone X il giorno in cui andò a prendere il possesso della Basilica Lateranense,[1] non che la porta di bronzo della Basilica di San Pietro eseguita per commissione di papa Eugenio IV, ove pure vedonsi rappresentati soggetti cristiani insieme con soggetti della mitologia; mentre la cosiddetta « Stufetta » era per uso particolare del Bibbiena, e la sua decorazione, come vedremo, non faceva che far rivivere l'arte antica, ma nulla conteneva di veramente sconcio, o male appropriato. Questa classica decorazione, se era conveniente ad una stanza da bagno di un privato, non lo era certamente quando si è voluto con ben poca avvedutezza e con grave danno dell'arte, convertirla in cappella per celebrarvi la messa. Le pareti di quella stanza furono coperte da tavole e la

[1] Vedi vol. II, pag. 211 e seguenti.

vòlta da un solaio in tela.[1] Per buona ventura Sante Bartoli ha incise le decorazioni di questa camera, e con la scorta di queste incisioni, con la descrizione del Passavant e con l'aiuto di altri materiali, si può ricostruire l'opera inventata dal genio di Raffaello. Attorno alla nicchia in cui la vasca da bagno era collocata, alcuni Dei fluviali indicavano a quale scopo quella camera fosse destinata. Nella cornice rettangolare vedevansi ai due lati Venere e Cupido a cavallo di delfini, e Venere ferita da un dardo di Cupido. Sotto a queste pitture, era parimenti dipinto Cupido in atto di guidare delfini e cigni attaccati al suo cocchio. Nelle altre pareti vedevasi rappresentata Venere Anadiomene, Venere che s'allaccia il sandalo al piede destro, Giove e Antiope,[2] Venere e Adone, e la lotta tra Pane e Amore. Sotto a queste composi-

[1] Questa camera da bagno del Bibbiena venne, alcuni anni dopo che la vide il Passavant, per ordine del Pontefice, sotto la direzione del pittore Camuccini, trasformata in Cappella. Quando noi abbiamo visitato, qualche anno fa, quel locale, esso era abitato da monsignor Cretoni, sostituto del Cardinale di Stato. Delle tavole coprivano le pareti fino alla cornice su cui posa la vòlta, la quale è nascosta, come si ebbe a dire, da un solaio di tela. Parte della decorazione a stucco potevasi ancora vedere. Di contro alla porta, sulla quale trovasi la stessa iscrizione ricordata dal Passavant, avvi una finestra che dà su di uno dei cortili interni. Ed a sinistra di chi entra, nella nicchia ove era la vasca del bagno, fu eretto l'altare. Il Passavant (luogo citato) che fu l'ultimo a vedere gli affreschi, ne fa una descrizione particolareggiata.

Gli affreschi più grandi non erano maggiori di piedi due per pollici quindici. Un d'essi, rappresentante Venere che allaccia il suo sandalo, non esisteva più. Parimenti non esisteva più una delle figure di Amore.

La vòlta esisteva intieramente, ma era obliterata; la sola composizione che potevasi ancor vedere era quella molto danneggiata di Vulcano e di Pallade, la quale, da quanto può giudicarsi dalla stampa del Bartoli, doveva essere stata eseguita da uno dei meno abili discepoli di Raffaello.

[2] Questo affresco è pure nominato Pane e Siringa.

zioni erano dipinti emblemi rappresentanti la divinità di Cupido, ed Amori in cocchio o in conchiglie o in tinozze, tratti da farfalle, o da testuggini, o da serpenti, o da lumache.

Copie di questi dipinti ma con figure di grandezza naturale, le quali erano nella villa Mills (altra volta Spada) sul monte Palatino, si possono vedere nella galleria imperiale di Pietroburgo. [1]

Le istruzioni date dal Bibbiena a Raffaello tendevano non già a far adattare, ma a far rivivere i modelli delle decorazioni antiche, che potevansi ritrovare tra le rovine della città. Il successo felice di questo

Pietroburgo. Galleria imperiale.

[1] Pietroburgo. Galleria Imperiale; affreschi della Villa Mills. Sono indicati coi seguenti numeri. N° 47, « Venere e Cupido su mostri marini; » N° 48, « Venere e Adone; » N° 49, « Venere che allaccia il suo sandalo; » N° 50, « Venere che mostra la sua ferita a Cupido; » N° 51, « Pane e la ninfa Syringa; * » N° 52, « Paese; » N° 53, « Cupido tra due colombe che scaglia un dardo; » (questo fresco trovavasi sopra la porta dell' entrata alla villa Mills) N° 54, « Ninfe sorprese da un Fauno, » pittura che stava anche questa sopra di una porta. I primi cinque soggetti sono copie tratte da quelli che erano nella camera da bagno del Cardinal Bibbiena.

Le dimensioni variano da m. 2,78 per m. 1,42 a m. 2,64 per m. 1,42. Tali copie trovavansi fino al 1856 nella villa Mills. Secondo racconta Gaetano Moroni, nel suo *Dizionario di Erudizione Storica ed Ecclesiastica*, op. cit., vol. C, pagg. 272 e 273, la villa Mills fu fatta costruire dai Mattei, duchi di Giove, nella metà circa del secolo XVI, e l' architetto ne fu Raffaello Del Colle, il quale la decorò anco di pitture. Gli affreschi furono fatti segare dal muro dal Marchese Campana e da Monsignor Fioramonti. Nel 1824 erano stati restaurati da Pietro Camuccini.

Lo stato in cui trovansi ora queste copie è tale, da non potersi affermar altro che esse paiono lavori dei discepoli o seguaci di Raffaello. È impossibile poi affermare a quale dei discepoli devono attribuirsi. Comunque sia, non pare a noi che siano opera di Raffaello Del Colle. Un disegno in cartone di una testa che servì per uno di questi affreschi, trovasi a Vienna. Vedi la nota a pag. 21.

* Come si è detto, questo soggetto è anche conosciuto sotto la denominazione di Giove e Antiope.

esperimento fu dovuto tanto all' abilità con cui Raffaello seppe servirsi ed adattare all'arte sua i motivi e le forme dei bassorilievi, dei camei e delle gemme antiche, quanto alla forma pittorica con cui sono rappresentati.

Non abbiamo alcuna prova che Raffaello abbia preso parte alla dipintura di alcuno degli affreschi della camera da bagno del cardinal Bibbiena, nè alcun disegno rimastoci mostra che sia stato eseguito dalla mano del maestro. Ma egli è certo che il primo pensiero come gli schizzi di cui si servirono i suoi aiuti, dipingendo sotto la sua direzione, non possono essere che di Raffaello. La maggior parte delle composizioni palesa la sua abilità nella ricostruzione delle forme proprie dell' arte classica. Senza dubbio in ogni soggetto può rintracciarsi la mano e lo spirito di un artista che prese ad imitare l' antico.

In ogni riproduzione di un periodo passato si mostrerà sempre quella speciale fisonomia che ha l' arte del tempo in cui visse l'artista, per quanto abile esso sia stato. Negli affreschi della camera da bagno del cardinal Bibbiena, Raffaello fece quanto era possibile per non disturbare quelle forme e quelle armonie di linee, che voleva ritrarre dall' arte greca. Niun altro artista avrebbe potuto far rivivere, come egli pur seppe, le immagini dei tempi classici, senza cadere nel difetto di riprodurre meccanicamente ciò che gli artisti antichi ci han lasciato quale preziosa eredità.

Dai disegni e dalle incisioni cavate dagli affreschi della camera da bagno del Bibbiena, si rileva che Venere Anadiomene era ivi rappresentata stando in piedi sul mare, col viso volto in basso, di profilo, e col dorso verso lo spettatore, in atto di porre il piè sinistro su

di una conchiglia. Tiene il braccio destro alquanto allungato e la mano aperta, in atto di osservare, e coll'altra mano del braccio sinistro sollevato, raccoglie le treccie dei lunghi e sciolti capelli.

La vasta distesa delle acque è limitata in lontananza da alcune colline. Nel cielo appare sulle nubi Saturno, con la falce in mano per mutilare Urano. Raffaello facendo questa composizione, dovette certamente essersi ricordato di un suo schizzo brioso, rappresentante una Venere che egli aveva disegnato con pochi tratti rapidi sul rovescio di un foglio contenente alcuni schizzi di Madonne, che trovasi a Firenze.[1] Un disegno in senso inverso, della figura della Venere, come nell'affresco della camera del bagno, trovasi nel Gabinetto reale delle stampe a Monaco.[2]

La composizione di Venere e Cupido condotti da delfini, sembra ispirata dai bassorilievi di San Francesco a Ripa, che, come abbiam già veduto, furono anche i modelli da cui Raffaello s'ispirò per l'affresco della « Galatea. » Le forme delle composizioni han però quella vivacità e quello spirito che eran proprie di Raffaello, anche quando seguiva gli esempi degli antichi. Il soggetto rappresentante Cupido con arco e freccie, che ritto in piedi riposa in grembo a Venere, mentre essa posa la destra sulla spalla di lui, e coll'altra mano gli mostra la ferita che ha nel seno.[3]

[1] Vedi vol. I, pag. 280, nota 3.

Monaco. Gabinetto delle stampe.

[2] Monaco. Gabinetto delle stampe. Disegno eseguito con matita rossa da qualche scolare di Raffaello.

Londra presso Roger Fenton.

Londra. È di proprietà del signor Roger Fenton un altro disegno, il quale riproduce di rovescio il disegno di Monaco. Il disegno di Londra porta la marca di Peter Lely.

Windsor. Castello.

[3] Windsor, Castello. In questa raccolta di disegni avvi quello di Cupido e Venere, eseguito a matita rossa. Misura pollici 7 3/4 per pollici 6 1/4. È danneggiato da una rappezzatura fatta da uno strappo orizzontale che corre attraverso gli occhi di Cupido e il

è un motivo pieno di grazia e di brio, ispirato dall' arte classica. Nella Venere che si allaccia il sandalo si riscontrano gli stessi caratteri; nell' « Antiope » che si pettina in riva al mare, credendo esser sola, mentre all' improvviso vede apparir dietro a un albero Giove sotto forma di Satiro, si nota una certa mancanza di nobiltà e di castigatezza di forme. La medesima osservazione può farsi intorno all' atteggiamento di Venere scherzante familiarmente con Adone in un boschetto.[1] Lo stile di questi disegni indica la mano di Giulio Romano, assistito da Giovanni da Udine nell' ornamentazione e nell' opera di stucco.

Prima che la camera da bagno fosse condotta a termine, il Bibbiena chiese a Raffaello se fosse stato bello decorarla con una statua antica di Venere che il Cardinale possedeva. Il Bembo in una sua lettera al Bibbiena gli riferì che Raffaello non approvava il suo disegno, e cogliendo questa occasione lo pregò di donargli la statua. Così scrive il Bembo: « La grazia dun-
» que, che io da voi desidero, è questa: che non es-
» sendo per Raffaello da Urbino potuto dar luogo alla

seno di Venere. Questo è un buon disegno nella maniera di Giulio Romano, ma alquanto povero nella forma delle gambe.

Vienna. Albertina. Ivi trovasi una replica, che sembra una copia del disegno a Windsor. Il Passavant (*Raphaël*, vol. II, pag. 230) ritiene sia lo stesso disegno a matita rossa che si trova indicato nei cataloghi di Crozat-Walraven, A. Rutgers (1778) e Ploos van Amstel (1800). Vienna. Albertina.

[1] Vienna. Il disegno a matita rossa che servì per questa composizione che trovasi nella collezione Albertina, è opera di Giulio Romano. Misura pollici 8 per pollici 6 1/4.

Trovasi parimenti nell' Albertina un pezzo di cartone col disegno del volto, della mano del braccio piegato di Venere, e della mano di Adone che le accarezza il viso. Esso è eseguito a matita nera, e il suo stile ricorda quello di Giulio Romano. È di grandezza al naturale: misura cioè m. 0,382 per m. 0,285. Questo frammento di cartone deve aver servito per uno degli affreschi della Villa Mills.

» Venerina marmorea, che del S. Giangiorgio Cesarino
» vi donò nella stufetta nuova, a cui voi assegnata
» l'avevate; siate contento di donarla a me, che la terrò
» carissima, che la porrò nel mio Camerino tra il Giove
» e il Mercurio suo padre e suo fratello: che me la va-
» gheggierò ogni giorno molto più saporitamente, che
» voi far non potrete per le continue occupazioni vo-
» stre, ed in fine, che ve la serberò fedelmente, ed
» ogni qual volta, che vorrete, ve la potrete ritorre e
» ripigliare. Il che non avverrebbe se essa andasse in
» mano d'altri, come necessariamente andrà se ella non
» viene nelle mie. Deh, Mons. mio caro, non mi ne-
» gate questa grazia, e non cominciate ora in me a
» guastare quella vostra reale usanza e degna della
» grandezza del vostro animo, di non saper negare
» cosa, che vi sia richiesta. Direi bene, che io fossi
» male avventurato quando voi cominciaste ad essere
» avaro con meco. Se per avventura io vi paressi in
» questa mia richiesta troppo ardito, Raffaello, che voi
» cotanto amate, dice che me ne iscuserà esso con voi:
» ed hammi confortato, che io ad ogni modo vi fac-
» cia la richiesta, che io vi fo. Stimo, che voi non vor-
» rete fare al vostro Raffaello questa vergogna. Aspet-
» to, ec., ec. » [1]

Il Bibbiena era però troppo affezionato alla sua statua per disfarsene. Egli fece orecchio da mercante alla richiesta del Bembo, e Giove e Mercurio furon privati della compagnia di Venere.[2]

[1] Il Bembo al Bibbiena, lettera del 25 aprile 1515. Vedi op. cit. pagg. 49 e 50.

[2] Vedasi il catalogo delle antichità appartenenti al Bembo a Padova, nel quale sono registrate le statue di Giove e di Mercurio, ma non quella di Venere (Anonimo, pag. 20). Vedi anche la lettera del Bembo a Camillo Paleotto, segretario del Bibbiena, in data del 19 maggio 1516, nella quale il Bembo chiede se il Cardi-

Tavola VI

La camera da bagno del cardinale Bibbiena, come già si notò, era per uso privato, e quindi è naturale che ne fossero poco noti i dipinti, fatta eccezione degli amici intimi di quel cardinale. Ciononostante ci pare assai curioso che il Vasari, quando si accinse a scrivere le biografie degli artisti, non avesse veduto quell'opera di Raffaello, della quale non fa punto cenno. È assai probabile che le decorazioni della camera da bagno del Bibbiena e della Cupola della Cappella Chigi siano state condotte a termine nel medesimo tempo, dacchè uno dei mosaici porta la data del 1516 assieme al nome dell'artista veneto che lo eseguì.[1] Molte circostanze impedirono che la cappella fosse aperta al pubblico durante la vita di Agostino Chigi; e molte altre la fecero tener chiusa dopo la sua morte.[2]

Nella camera da bagno del cardinal Bibbiena, Raffaello riprodusse il lusso, il fasto e l'arte classica degli antichi. Nelle logge invece seppe combinare insieme, come noi avremo occasione di osservare, il sacro ed il profano, e l'equilibrio tra il sacro ed il profano è così perfetto, da non potersi dire che l'uno sia stato indebitamente sacrificato all'altro. Così il ciclo dei pianeti che adorna la cappella Chigi fu concepito in una forma che richiedeva la combinazione di elementi pagani e cristiani. L'Eterno circondato da angeli è rappresentato in atto di pronunciare il FIAT

Roma. Cappella Chigi in S. Maria del Popolo.

nale si sia inquietato della sua richiesta per la « Venerina. » (Bembo, *Opere,* vol. VII, pag. 73).

[1] Il Vasari (vol. VIII, pag. 46) che non ricorda i dipinti della camera da bagno del Bibbiena, racconta che Raffaello dipinse nella chiesa di Santa Maria del Popolo la cappella de' Chigi, ma è evidente che egli intendeva dire che quei mosaici erano eseguiti dalle composizioni e dai cartoni coloriti, forniti da Raffaello.

[2] Consulta a questo proposito il libro del Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico,* op. cit., pagg. 93 e 143.

con cui fissa le stelle nelle loro orbite. Ma le parole esprimenti la volontà del Creatore non avrebbero trovato posto conveniente nel tondo centrale della cupola. Sono espresse invece in uno di quegli spazi oblunghi che vi stanno intorno, e precisamente in quello di contro al Dio Padre. In questo spazio è figurato un angelo ad ali spiegate, colle mani appoggiate al globo stellato, colla testa e lo sguardo rivolti al Creatore. Sul globo era scritto tutto all'intorno FIANT LUMINARIA IN FIRMAMENTO COELI. [1] In obbedienza a questo ordine un angelo, in ciascuno degli altri spazi oblunghi, dà il primo impulso e governo al movimento di ciascun pianeta. Si esprime quindi in questa composizione lo strano concetto di angeli che portano i comandi del Cielo a Giove ed agli Dei dell'olimpo pagano. [2] Tutto ciò, senza dubbio, era all'unisono col sentimento di un tempo in cui il Sacro Collegio sedeva sotto al pulpito della Cappella Sistina per udire predicatori cristiani invocare gli Dei e le Dee dell'antichità. [3] Il soggetto non era artisticamente così agevole a trattarsi. Raffaello però seppe vincere le molte difficoltà che gli si opponevano.

[1] Il Passavant, op. cit., vol. II, pag. 385, ci racconta che la detta iscrizione poteva vedersi prima del restauro fatto sotto la direzione del Bernini nel 1654.

[2] Il Passavant (vol. II, pag. 385) osserva che l'introduzione dell'angelo nell'affresco è stata suggerita dai versi di Dante; *Paradiso*, canto II:

Lo moto e la virtù dei santi giri
Come dal fabbro l'arte del martello
Da' beati motor convien che spiri.

E così nel *Convito* Dante dice:

« Li movitori del Cielo della Luna siano dell'ordine degli Angeli, e quelli di Mercurio siano gli Arcangeli, e quelli di Venere siano li Troni. »

[3] Vedi il Diario di Paris De Grassis, ms. nella biblioteca di Parigi, op. cit., vol. III, pag. 570.

Tavola VII.

Tavola VIII.

L'Eterno, di cui si conservano ad Oxford due splendidi disegni di mano di Raffaello, appare nel mosaico non tanto sotto la forma di un Jehova, quanto sotto quella di un antico Giove;[1] e tale tipo ce ne ricorda altri di consimili nei primi tempi del Cristianesimo, in cui i mosaicisti esprimevano pensieri cristiani con forme pagane, e ci dà un esempio, unico per noi nei lavori di Raffaello, dell' ardito scorcio della figura, così familiare a Melozzo, al Mantegna ed al Correggio. Dai fanciulli alati che sorreggono le braccia o si tengono alle vesti dell' Onnipotente, traluce il più puro sentimento dell' arte raffaellesca. La figura del Creatore, in uno dei fogli che abbiamo ricordati ad Oxford,

Disegni ad Oxford.

[1] Oxford, N° 128. Disegno a matita rossa. Misura pollici 9 per pollici 8 1/2. Da un lato del foglio trovasi il primo studio dal modello, con la testa volta per tre quarti a sinistra; il braccio destro è più alto che il sinistro, ma ambedue sono elevati e mostrano le palme delle mani. La figura è vestita della camicia che indossava il modello.

Oxford. Museo.

Nel rovescio del foglio è disegnata una figura non molto dissimile da questa, ma di rovescio, come la si vede nel mosaico, quantunque non abbia interamente la medesima posizione, mentre nel disegno il braccio sinistro è tenuto più elevato del destro; l' altro è meno elevato di quello del mosaico, e la faccia e la figura sono, nel disegno, presi più di scorcio.

Il panneggiamento è largamente accomodato e disegnato con pochi ma abili tratti. Sotto al braccio destro vi è un angelo il quale, come nel mosaico, con la mano tiene il panneggiamento; sotto il sinistro un altro angelo sorregge il braccio con la mano. Nel mosaico, in vicinanza a questi due angeli ve ne è un altro per parte; l' uno colla testa rivolta verso l' Eterno, e l' altro che sta osservando all' insù.

Nel mosaico, intorno a Dio Padre trovansi tre altri angeli: di due non vedonsi che le faccie ed una mano appoggiata al cerchio; il terzo angelo, veduto sino quasi al fianco, è rivolto ad osservare all' alto tenendo un braccio piegato e la mano aperta in atto di meraviglia. Di questi tre i due primi specialmente si possono dire i precursori di quelli che vedremo nella Madonna di San Sisto, ora a Dresda. La figura dell' Eterno mostra quel largo stile monumentale, che ricorda quello di Michelangelo nella Cappella Sistina, ed i suoi lineamenti sembrano esser presi dal tipo del Giove degli antichi.

è disegnata, come si notò, dal modello, nell'altro è trasfigurata da un sentimento soprannaturale, che vediamo poi maestoso nel mosaico, dove l'effetto dello scorcio è accresciuto dallo splendore dei colori degli smalti nei fondi e delle luci dorate nelle vesti. Dei due altri disegni, uno dei quali ad Oxford, che è quello dell'angelo che trovasi ove è la figura di Giove, e l'altro a Lilla, della intera composizione dell'angelo con Marte, parleremo più sotto in nota.[1]

[1] Di questi mosaici abbiamo già ricordati quello del centro nel tondo della vòlta con l'Eterno e gli angeli, e l'angelo che trovasi di contro all'Eterno colle mani sul globo stellato. Incominciando dalla sinistra di questo, vedesi:

1° Mercurio in atto di muoversi accennando coll'indice e col braccio destro mezzo sollevato dinanzi a sè, mentre tiene nell'altra mano abbassata il caduceo, e sul capo il Petaso. Sta rivolto colla testa all'insù in atto di ascoltare le parole dell'angelo, e si prepara già a muoversi. La clamide che gli copre la spalla ed il braccio sinistro, è mossa dal vento. L'angelo colle ali piegate siede a cavalcione sull'arco dello zodiaco entro al quale vedonsi i segni dei Gemini e della Virgo, alquanto inclinato, e col gomito e la mano destra appoggiati all'arco, tenendo la testa e lo sguardo rivolti a Mercurio, mentre coll'indice dell'altra mano e col braccio sollevato accenna ad esso il Cielo, ove appare l'Eterno.

2° Diana è raffigurata colla mano del braccio sinistro sollevato in atto di prendere un dardo; porta appeso dietro le spalle il turcasso, e nell'altra mano col braccio teso tiene l'arco, mentre osserva pronta ed animata dinanzi a sè da un lato. Sulla fronte ha il segno della luna. Nell'arco dello zodiaco, dietro di essa, è nel mezzo il segno del Cancro. Sull'arco sta seduto un angelo coll'ali mezzo aperte e le gambe incrociate; la mano sinistra appoggia all'arco; e mentre è rivolto all'Eterno, accenna coll'indice dell'altra mano verso terra. È questo il solo angelo coll'aureola, la quale però non si adatta bene alla testa, ed è a credere sia stata fatta a quel modo quando si restaurò il fondo azzurro. Così pure sembra qua e là vedersi qualche parziale restauro anco nelle carni, come se ne vedono pure nella gamba e nel piede, e qua e là sulle vesti delle figure.

3° Saturno si presenta di fianco, ma colla testa girata ad osservare dinanzi a sè verso l'Eterno. Nel pugno del braccio destro allungato tiene l'asta della falce, e coll'altra mano e col braccio piegato raccoglie le vesti. Sul davanti, da un lato, presso a

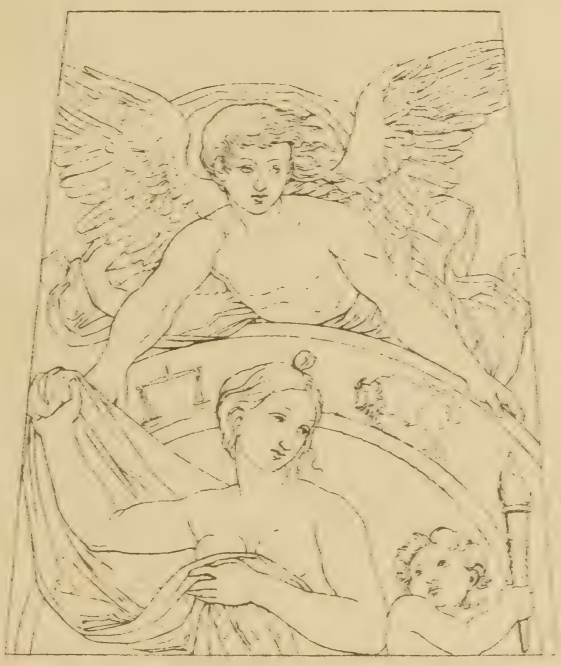

Tavola IX.

La forma della cupola, col mosaico nel centro: gli scompartimenti maggiori contenenti i mosaici, che si

Saturno, un angelo in atto di camminare è piegato ed appoggiato sull' arco dello zodiaco, ove trovasi il segno del Sagittario, tenendovi la mano destra e poggiando tutto l' altro braccio allungato e la mano. Ha le ali alquanto spiegate, e la testa e lo sguardo rivolti all' Eterno.

Questo mosaico mostra le carni alterate da rimessi. Rinnovato in parte sembra il manto e così pure le ali dell' angelo; nè esente da restauro è il fondo.

4° Giove, colla testa alcun poco girata alla sua destra e la figura dall' altro lato, tiene in una mano le folgori, e presso di lui avvi l' aquila. Sull' arco dello zodiaco (nel quale sono i Pesci ed il Centauro), sta seduto di fianco l' angelo; il quale abbassa la testa verso Giove, e colle braccia sollevate gli accenna l' Eterno. Le ali, come i capelli, le braccia e le mani dell' angelo hanno patito a causa dei restauri, e così pure qua e là vedesi qualche altra parte offesa, specialmente l' aquila, che sembra rinnovata; nè esente è il fondo.

5° Marte, con la corazza, nella destra sollevata impugna la spada e sta osservando l' Eterno; il braccio piegato è coperto dallo scudo. L' angelo siede a cavalcione dell' arco dello zodiaco contenente i segni dell' Ariete e dello Scorpione, colle ali spiegate; esso pure è rivolto all' Eterno; colla mano e col braccio allungato trattiene la mano di Marte, la quale brandisce la spada. La fronte dell' angelo è alterata dai rimessi, e così le braccia di Marte, e qua e là anche altre parti del musaico.

6° Apollo è in atto di chi attende l' ordine per scoccare la freccia, rivolto collo sguardo all' Eterno, ed incurvato sull' arco dello Zodiaco. Un angelo ad ali tese si affaccia dall' arco dello zodiaco nel quale vedesi il segno del Leone, e mentre sta colla testa e gli occhi ad osservare l'Eterno, tiene colle mani il sole sospeso sul capo di Apollo. Le ali dell' angelo sono rinnovate in gran parte, e parziali rimessi vedonsi nelle carni dell' Apollo.

7° L' ultimo dei pianeti è quello di Venere, che, mentre volge la testa e lo sguardo da un lato sotto di sè alla sua sinistra, colla mano e col braccio destro sollevato tiene il drappo che le gira attorno alla persona, ed è raccolto al seno coll' altra mano e col braccio piegato per modo da coprire in parte le belle forme del nudo. Dietro ad essa, nell' arco dello Zodiaco, sono i segni della bilancia e del toro, ed appoggiato a quello sta sospeso in aria volando l' angelo, le cui vesti sono sollevate dal vento, in atto di guardare al basso, dallo stesso lato verso cui guarda Venere. In vicinanza a Venere, ed alla sinistra di questa, trovasi Amore: un grazioso fanciullo colla testa e gli occhi ad essa rivolto, il quale nella mano del braccio destro sollevato tiene la face accesa, at-

alternano con altri minori aventi candelabri di stucco e dorati, e gli altri all'intorno con maschere, fogliame,

torno alla quale in un nastro vedesi scritto in oro LV.D.P.V.F., e in parte, fuori del nastro, 1516; cioè l'anno in cui fu fatto il mosaico, ed il nome del mosaicista, che è Luigi De Pace veneziano, come lo si trova ricordato anco dal Cugnoni nel suo libro *Agostino Chigi il Magnifico,* op. cit., a pag. 143. Il mosaicista merita encomio per aver conservato con tanta maestria il carattere raffaellesco del disegno, i passaggi delle mezze tinte e la massa della luce e delle ombre. Di recente, nell'occasione in cui venne ripulito il mosaico dal sudiciume che lo copriva, veduto esso da vicino, si riconobbe che le pietre con cui è lavorato sono grandi ed ineguali e poste rozzamente in opera, e nella esecuzione si riscontra il lavoro di più mani. Veduto però il mosaico alla dovuta distanza, cioè dal pavimento, esso produce un bellissimo effetto. Gli smalti furono usati solo nei fondi e nelle vesti. Il pezzo di mosaico contenente anche la data dell'anno 1516, quello rappresentante l'angelo colle mani sul globo stellato, quello ove è figurato il pianeta Mercurio, e così il mosaico coll'Eterno e gli angeli, nel centro della cupola, sono i meglio eseguiti. Che se la tecnica esecuzione si mostra talvolta inferiore negli altri scomparti, possono di ciò essere causa, non solo l'impiego degli aiuti di cui si servì il mosaicista veneziano, ma anche i danni patiti ed i restauri. Uno di questi restauri sappiamo che fu fatto sotto la direzione e vigilanza del Bernini nel 1654. Dal libro del Cugnoni, op. cit., a pag. 143 e seguenti, si viene a conoscere che dopo la morte di Agostino Chigi, avvenuta nel 1520 a dì 31 maggio, la moglie di lui Francesca diede l'ordinazione allo stesso *Aloyse de Pace* veneziano di fare anco in mosaico gli otto quadri sotto la cupola, fra le finestre, nonchè quelli dei quattro tondi che sono nei pennacchi sostenenti il cornicione su cui posa la cupola, secondo i disegni che gli sarebbero stati dati da essa, ovvero dai signori esecutori testamentari, o da parte loro. Da ciò è evidente che Raffaello non aveva lasciato per quella parte alcun disegno, perchè, altrimenti, ciò sarebbe stato ricordato nel contratto per la continuazione del mosaico. Al mosaicista fu posta la condizione che il lavoro dovesse esser fatto in quattro anni, e che durante questo lavoro non prendesse ad eseguirne alcun altro, nè lavorasse in alcuna opera se non in questa, e che finalmente dovesse lavorarvi con esso maestro Loysi un garzone. Non sappiamo la causa; ma è certo però che quella nuova ordinazione di proseguire il mosaico, non si effettuò, ed ora in que' posti ove dovevano essere collocati i mosaici, vi sono invece dei dipinti di Francesco de' Salviati, che vennero poi, per danni patiti, ritoccati nel 1653 da Antonio della Cornia, pittore fiorentino. L'altare rappresentante la Natività della Vergine, che è opera di Seba-

rosettoni, arabeschi e grottesche, parimenti a stucco e dorati, su fondo azzurro; le vecchie cornici, pure di

stiano del Piombo, non essendo stato del tutto terminato, in causa della morte di questo artista, fu condotto a termine dallo stesso Salviati. *

Da un articolo poi del ch. prof. Domenico Gnoli, intorno al *Mausoleo d' Agostino Chigi*, pubblicato nell'*Archivio Storico dell' Arte* (anno II), e già citato nell' appendice al nostro II volume, apprendiamo che Raffaello e non il Bernini, come finora era stato creduto, deve anche avere imaginato la piramide sostenuta da un basamento, che serve di tomba ad Agostino Chigi il Magnifico. Come rilevasi dalla sentenza arbitrale intorno alle opere già compiute dal Lorenzetto per la cappella Chigi; sentenza firmata da Raffaello da Montelupo e da Maestro Tommaso, e pubblicata per la prima volta nel citato articolo del prof. Gnoli, il Lorenzetto non aveva potuto prima della sua morte collocare al posto la detta piramide, e solo nel 1552, data della sentenza arbitrale cui abbiamo accennato, i Chigi pensarono a compir la cappella ed a trattare sulle opere già eseguite. Come appare da uno schizzo di mano del Dosio, a tergo del suo disegno segnato col numero 3204, nella Galleria di Firenze, la piramide posa su di una base la quale dovea contenere sul davanti, com' è indicato nello schizzo, una *Storia di bronzo*, mentre sulla piramide doveva stare il busto in rilievo del Chigi e sotto ad esso l' iscrizione. Il Dosio viveva molto prima del Bernini, ed il suo schizzo illustra la descrizione di Fabio Chigi (cfr. Cugnoni, *Fabio Chigi il Magnifico*, pag. 149), che ci mostra lo stato della cappella prima che egli desse ordine al Bernini di riordinarla. Il Bernini innalzò sulla parete di fronte l' altra piramide per Sigismondo Chigi, e pare che allora, perchè quella eseguita dal Lorenzetto corrispondesse alla sua, ne levasse dalla base il bassorilievo di bronzo e lo ponesse davanti all' altare ove ora si trova. Le misure corrispondono perfettamente. Sembra che il bassorilievo rappresenti Gesù e la Samaritana al pozzo, mentre egli parla agli Apostoli e la Samaritana conduce le genti dinanzi al Profeta: noi però crediamo che quella composizione illustri le parole evangeliche: *Quod superest date pauperibus*, e che una figura allegorica conduca i poveri davanti a Gesù Cristo, mentre dalla parte opposta son chiamati gli oblatori. Ad ogni modo il bassorilievo, come si può anche vedere dalla riproduzione di esso nel citato *Archivio Storico dell' Arte*, mostra una bella composizione piena di vita e movimento, e tutti quei caratteri che riscontriamo nei disegni o cartoncini che servirono agli scolari di Raffaello pei dipinti delle Loggie vaticane, dei quali dovremo parlare. Molto probabilmente adunque, di uno schizzo di

* Vedasi, per quest' opera, l'edizione inglese: *History of painting in North Italy*, op. cit., vol. II, pag. 337.

stucco e dorate; i soggetti trattati; i tipi, le forme, i movimenti ed i panneggiamenti delle figure; tutto mostra lo studio e la riproduzione dell' arte classica. L'elemento cristiano vi si vede ben poco, e questo è negli angeli; se non che tutto in quest'opera è riprodotto col carattere, le forme e la grazia proprie del grande Urbinate. Possiamo anco credere che Raffaello, più per accondiscendere a un desiderio di Agostino Chigi che per propria volontà, abbia decorato a quel modo la vòlta della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo; ma dobbiamo pur riconoscere ch'era grande in Raffaello la smania di far rivivere le forme dell'arte classica. E di ciò abbiamo una nuova conferma anco nelle statue del Giona e dell'Elia che trovansi in questa cappella, le quali dovevano essere lavorate dal Lotti Lorenzo, detto Lorenzetto, artista di non grande valore, sotto la direzione di Raffaello.[1] Un modello, si-

Raffaello, messo in pulito da qualche suo discepolo, si servì il Lorenzetto per il lavoro in plastica, dal quale poi trasse il getto del bassorilievo in bronzo per la tomba di Agostino il Magnifico, che ora, come abbiamo detto, si vede sul parapetto dell'altare a cui sta sopra il dipinto di Sebastiano del Piombo.

Madrid. Museo.

Madrid. Nel Museo abbiamo veduto delle copie a colori di alcuni di questi mosaici, così indicati: n. 374 il Sole; 375 la Luna; 376 Marte; 377 Mercurio; 378 Venere; 379 Saturno; 380 l'Angelo, ossia la Costellazione.

Oxford. Museo dell' Università.

Oxford, Museo dell' Università. Disegno a matita rossa dell'angelo seduto sull' arco, al disopra di Giove. È indicato col n. 129. Misura pollici 7 $^3/_4$ per pollici 6 $^3/_4$. La figura che nel mosaico si vede volta a destra, qui è volta a sinistra; e sotto ad essa avvi Giove con l' aquila ed il fulmine. La testa dell' angelo è volta a guardare in basso e tiene le braccia sollevate, come vedesi nel mosaico.

Lilla. Museo.

Lilla, Museo. In questa raccolta trovasi un altro disegno di Raffaello per uno dei mosaici della cappella, ed è quello dell' angelo che trattiene la mano di Marte nella quale impugna la spada. È indicato col n. 678. Misura m. 0, 255 per m. 0,240. Questo è un bello schizzo a matita rossa, nel quale sono disegnate anche le forme dell' angelo.

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 46, 47, e 211; e Cugnoni op. cit. pag. 28, 43, 135, 145, 185.

mile alla statua del Giona, fu posto in opra in un tondo tra gli stucchi delle logge Vaticane, prima che fosse condotta a termine la statua.[1]

Tanto nell'una che nell'altra di queste due statue del Giona e dell'Elia, e più specialmente nella prima dove la gioventù e la grazia son combinate con una certa eleganza raffaellesca, notasi grandissima traccia dello spirito dell'antico. È perciò molto probabile che il modello, il quale certo mostra la sua derivazione dall'antico, sia stato fornito da Raffaello al Lorenzetto. E forse questo scultore potrebbe essere uno di quelli che lavorò nelle logge del Vaticano, sotto la dipendenza di Giovanni da Udine, al quale, come si sa, Raffaello aveva affidato l'incarico di attendere a quell'opera. In questa statua del Giona si riscontrano eleganza di movimento e di forme, e dolcezza nell'espressione; belli sono specialmente i lineamenti del volto, ma vi si scorge una certa timidità nel maneggiare lo scarpello, come di artista mal pratico in tale esercizio; per cui si potrebbe pensare che Raffaello, oltre aver fornito lo schizzo e diretto il lavoro del Lorenzetto, abbia anche voluto dare l'ultimo finimento alla statua.[2] Raffaello, il quale da pittore di-

[1] Questo tondo, al Vaticano, è nel pilastro di contro alla terza arcata, entrando dalla parte delle Camere dipinte da Raffaello, e trovasi sotto a questo un altro stucco rappresentante Leda col cigno.

[2] Giona sta seduto sulla balena tenendo il piede destro sulla mascella inferiore di questa. La testa e gli occhi sono rivolti al basso. Colla mano sinistra e sollevando il braccio, tiene il panno che cadendogli lungo le spalle, e coprendogli in parte la gamba sinistra alcun poco piegata, gira sulla coscia dell' altra gamba, ed in parte, attorno all' altro braccio, la cui mano è abbassata sulla gamba come in atto di raccoglierlo. Il movimento è preso dalle statue antiche, e le linee che ne risultano sono belle ed eleganti, benchè le forme ed il movimento del braccio sinistro, nella cui mano tiene il panno sollevato, non siano rese con pari naturalezza. La testa

venne anco architetto e fu sostituito, come si è veduto, al Bramante per la fabbrica di San Pietro, sembra volesse tentare qual fosse l'abilità sua come scultore,

ed i suoi lineamenti ricordano quelli dell' antico, ed è anco la parte più bella della statua, benchè lavorata con certa timidezza e inesperienza nel maneggio dello scalpello. Pure, come si ebbe a dire nel testo, si vede il lavoro di chi era dotato d' ingegno e ne sapeva ben più del Lorenzetti, quantunque questi fosse scultore pratico nel maneggiare lo scalpello, per cui non sarebbe difficile che Raffaello avesse cercato di ripassare il lavoro del Lorenzetti, dando le ultime finitezze al marmo che è molto levigato.

Windsor. Castello.

Windsor, Castello. In questa raccolta avvi un disegno del Giona, eseguito colla penna e l' inchiostro, e rilevato col bianco, su carta di color rosso. Sebbene attribuito a Raffaello, è certo che non è della mano del maestro, ma invece una copia fatta della statua del Lorenzetti. Il bassorilievo a stucco entro uno dei tondi che trovasi tra l' ornato nella loggia del Vaticano, mostra la figura col piede sinistro sul terreno, presso alla testa della balena, e il braccio sinistro che colla mano tiene il panno, è più piegato.

La seconda statua della Cappella Chigi, rappresentante Elia, è parimenti seduta, ma volta alquanto a destra; ha la mano sinistra alzata fino sopra la testa, e la destra sul libro chiuso tenuto appoggiato al ginocchio sinistro. La faccia è volta a guardare in alto. Un angioletto vedesi dietro a lui in vicinanza alla spalla destra tenendo un vaso in mano. Un lungo panno che scende dalle spalle, gli copre in parte le gambe. La testa non è piacente, nè di belle forme; il movimento è alquanto ricercato, l' angioletto è eseguito senza brio, ma pure ricorda quelli di Raffaello. Lo schizzo, o disegno, potrebbe essere stato fornito da Raffaello, ma guastato poi dallo scultore nell' esecuzione in marmo, la quale è meno felice di quella del Giona. Comunque, è curioso osservare che, dopochè il marmo fu condotto a termine, sembra che qualche mano più ardita di quella del Lorenzetto vi abbia lavorato sopra con un largo scarpello, o martello a denti, raschiando in alcune parti la superficie del marmo, la quale deve essere stata poi lasciata a quel modo senza pulitura, o levigatura. Dopo la morte di Raffaello e di Agostino Chigi, il Vasari vide queste statue in casa dello scultore Lorenzetti al macello de' Corvi in Roma (vedi Vasari, vol. VIII, pag. 46-47). Osservando il movimento dell' Elia, si può credere che fosse stato eseguito per esser collocato dall' altro lato dell' altare. La remozione dell' Elia da quel posto a quello ove trovasi ora, fu fatta dal Bernini quando restaurò la cappella e scolpì le altre due statue dei profeti Daniele e Abacucco, l' una delle quali fa riscontro al Giona e l' altra all' Elia.

per poter vantarsi in tal modo, al pari di Michelangelo, pittore, architetto e scultore. Appunto nel tempo di cui ora stiamo trattando, un amico di Michelangiolo stimò importante avvertire il grande artista fiorentino, il quale trovavasi a Carrara, che « Raffaello chiese » chompagnia, e fugli dato Antonio da San Gallo (certo » per la fabbrica di San Pietro) cholla medesima pro- » visione. » L'amico di Michelangiolo soggiunge poscia, che Raffaello avea « fatto un modello di tera a » Piero d'Ancona d'un putino; e lui l'a presso che » finito di marmo, e dichono sta assai bene; sievi » aviso. »[1] Ma a quanto sembra, Raffaello s'accorse che non poteva contender con Michelangiolo su questo terreno. V'è ragione di credere che egli tenesse per sè il suo modello del puttino, e la statua in marmo che da quello era stata scolpita. Morto Raffaello, tra gli oggetti ereditati da Giulio Romano sembra fosse anco il putto in marmo lavorato da Pietro d'Ancona, ed il modello fornito da Raffaello. Il conte Baldassare Castiglione, in una sua lettera da Mantova dell'8 di maggio 1523, scriveva ad Andrea Piperno,[2] a Roma, desiderando di conoscere se Giulio (cioè Giulio Romano) « ha più il puttino di marmo di mano di Raffaello,

[1] Lettera di Lionardo de' Borgherini da Roma diretta a Michelangiolo in data del 22 novembre 1516. Vedi Gotti, *Vita di M. A. Buonarroti*, vol. II, pag. 59.

Questo Pietro d'Ancona scultore noi crediamo che, come il Lorenzetti, fosse un altro degli artisti i quali lavorarono per le decorazioni degli stucchi nelle logge del Vaticano, sotto la dipendenza di Giovanni da Udine. Nel commentario alla vita di Raffaello del Vasari (vol. IV, pag. 407, edizione del Sansoni), si osserva che molto probabilmente questi è Pietro Stella, di cui lo Zahn nelle sue *Notizie artistiche* tratte dall'Archivio Vaticano, riferisce che nel 1519 trovasi un pagamento di 40 ducati, fattogli per quattro pezzi di marmo ne' quali dovevano essere scolpite altrettante armi che andavano a Civitavecchia.

[2] Vedi Bottari, *Lettere*, op. cit., vol. V, pag. 161.

e per quanto si daria all'ultimo. » L'anonimo, altro scrittore contemporaneo, ed autore della vita dell'Urbinate pubblicata dal Comolli nel 1791, racconta d'aver veduto in mano di Giulio Pippi un putto « lavorato in scultura. » Noi crediamo che costoro intendessero di parlare del putto che lo scultore Pietro d'Ancona aveva eseguito per Raffaello, il quale col modello del maestro trovavasi, come si disse, alla morte del pittore, nella sua casa. Quale sia stata la risposta al Castiglione non si conosce; ma come giustamente si osserva nel Commentario del Vasari edito dal Sansoni, nell'inventario fatto da Giulio in Roma nel 1524 di alcuni oggetti d'arte ed anticaglie consegnate a Giovan Battista suo fratello allorchè andò a'servizi di Federigo Duca di Mantova, non è nominato un putto di marmo, ma vi si trova invece ricordato un puttino di creta. È pertanto da supporsi che Giulio Romano lo avesse ceduto a Baldassare Castiglione. [1] Non si sa che fine abbia fatto questo modello. Il marmo però scolpito da Pietro d'Ancona, vuolsi sia quello che da ott'anni è posseduto dal signor Pietro Molini in Firenze. [2]

Il putto dormiente portato dal delfino sulle acque, attribuito a Raffaello, è un grazioso motivo, e può considerarsi come opera di uno scultore famigliare colle forme e coi disegni del maestro. [3] In ogni modo

[1] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, *Commentario*, vol. IV, pag. 406 e seguenti.

[2] Quando fummo a Firenze non potemmo avere il bene di vedere questo putto, a noi solo noto per la fotografia. Vedasi intorno a questo putto quanto ne scrissero Rembadi avv. Domenico, *Del putto di marmo di Raffaello Sanzio*, Firenze, Mariani 1872, in 4°, e Gennarelli avv. Achille, *Sopra una statuina in marmo attribuita a Raffaello* ec., Firenze, Mariani 1873, in 8°.

[3] Si hanno due esemplari in marmo del bambino sul dorso di un delfino. Il bambino ha graziosamente piegata la testa all' ingiù

la tradizione della conoscenza che l'Urbinate possedeva della scultura, può testimoniare dell'interesse

sul dorso flessuoso del delfino. La testa cade dal medesimo lato verso il quale è volta quella del pesce.

Irlanda, Downhill. Uno dei gruppi è quello che appartenne al conte di Bristol, e fu esposto nel 1857 da Sir Henry Bruce nella Grande Esposizione di Manchester. È più grande della forma in gesso d'un gruppo simile che trovasi ora nel Museo di Dresda, e non presenta alcuna delle rotture che veggonsi nel gesso. Non sembra che sia opera della mano di Raffaello, ma piuttosto un tentativo di uno scultore che si è servito di qualche disegno di Raffaello e cercò d'imitarne la maniera, eseguendo questo grazioso motivo in marmo. Irlanda. Downhill.

Pietroburgo. Il secondo gruppo in marmo, che dicesi abbia fatto parte della collezione Breteuil a Roma nel 1768 (Cfr. Cavaceppi, *Raccolta d' antiche statue*, Roma, 1768, vol. I, pag. 44, e l' opera del Guédéonow, *L'Enfant mort porté sur un dauphin*, in 8°, Pietroburgo, 1872 pag. 5), è probabilmente quello registrato nell' inventario delle proprietà del cardinale Ludovico Ludovisi a Roma il 12 gennaio 1863 (Vedi note del dottor T. Schreiber alla seconda edizione dell' opera dello Springer, *Raffaello e Michelangiolo*, vol. II, pag. 366). Dalla collezione Breteuil passò a far parte di quella del signor Lyde Browne di Wimbledon tra il 1768 ed il 1779, per esser quindi comperato nel 1787 dall' imperatrice Caterina II di Russia. Trovasi ora alla Galleria di Pietroburgo. Il professore Dobbert di Berlino, in un suo articolo nella *Russischen Revue* (in 8°, 1877, pag. 357 e segg.), esprime su questa scultura la medesima opinione degli autori di questo libro sull' esemplare irlandese. Vedasi il Müntz, *Raphäel*, pag. 583. Pietroburgo Galleria imperiale.

Parigi. In una vendita tenutasi nell' Hôtel Drouot a Parigi nel 1884, era una pittura ad olio del « Bambino sul delfino. » Da quanto potè giudicarsi, essendo collocata in posto troppo elevato, la pittura ci sembrò opera del XVI secolo nello stile dei seguaci del Sassoferrato. Ma il gruppo è volto alquanto più a destra. Parigi. Hôtel Drouot.

Lilla, Museo. Se le opere suddescritte sembrano aver soltanto una origine raffaellesca dal modello di un « Bambino sul delfino; » la testa di una ragazza, in cera, che trovasi nel Museo di Lilla, merita ancor meno di essere annoverata tra le produzioni di Raffaello. È un grazioso e paziente lavoro, modellato con molta cura, ma ben lontano dalla maniera del maestro, e di data posteriore alla morte di lui. Lilla. Museo.

Roma. Noi dobbiamo qui solo accennare alla *Fontana delle Tartarughe* a Roma (bella opera fiorentina), che è stata sovente attribuita a Raffaello, ma il cui autore è ora riconosciuto essere Matteo Landino, il quale modellò le quattro figure in bronzo di giovani che sostengono la vasca, pel papa Alessandro VII nel- Roma. Fontana delle Tartarughe.

che egli aveva per ogni ramo dell'arte. È difficile ravvicinar meglio questa tradizione alla verità, se non ripetendo col Vasari che il Lorenzetto, perchè « aiu-
» tato dal giudizio di Raffaello, condusse a perfezione
» quelle figure; cioè un Iona ignudo, uscito dal ventre
» del pesce, per la ressurrezione de'morti, e uno Elia
» che col vaso d'acqua e col pane subcinerizio vive
» di grazia sotto il ginepro. » [1]

Frattanto gli avvenimenti politici avevano preso una piega inaspettata in Italia. La battaglia di Marignano, combattuta e vinta dal Re di Francia li 13 e 14 settembre 1515, aveva avuto per effetto di sventare tutti i disegni di Leone X. L'arditezza e la rapidità con la quale egli accettò le conseguenze di una vittoria non preveduta, colpirono tanto i suoi nemici quanto gli amici.

Egli lasciò Roma il 1° di ottobre per gettarsi tra le braccia di Re Francesco, e mentre cavalcava in grande pompa verso l'alta Italia, quei suoi abili negoziatori, che erano il Canossa e Lorenzo de'Medici, poterono assicurargli che, sebbene Milano fosse perduta per i suoi alleati, nondimeno la Toscana e Casa Medici eran salve. Francesco dimostrò d'essere troppo giovane e troppo generoso, per voler abusare dei vantaggi che la sua posizione gli dava. Lorenzo ottenne dal Re la promessa di matrimonio con la principessa francese, e tacitamente fu incuorato a conquistare il Ducato d'Urbino a danno di Francesco Maria Della Rovere, che ne era il legittimo possessore.

La pace di Bologna, firmata dal Papa dopo la sconfitta di Marignano, fu fatta credere una vitto-

l'anno 1661. Vedi Gaetano Moroni, *Dizionario di Erudizione Stor. Eccl.*, vol. XXV, pag. 169 e 170.

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 212.

ria. Raffaello rappresentò in una delle camere del Vaticano, Carlomagno incoronato da Leone III sotto le sembianze di Francesco I inginocchiato dinanzi al trono di Leone X.

Il cambiamento che si produsse nell'animo del papa dallo scoramento alla speranza, fu così rapido, che quando egli, prima di incontrarsi con Francesco, fece la sua entrata trionfale in Firenze, potè cacciare in bando la politica per un momento dall'animo, e mandare per Michelangiolo, Leonardo e Raffaello, affinchè discutessero tra loro sul modo da tenersi per condurre a termine la chiesa medicea di San Lorenzo.[1]

L'asserzione del Vasari che Raffaello ricevesse dal Papa l'ordine di recarsi a Firenze nel 1515, non è stata fino ad ora universalmente accettata. V'è però ragione a crederla assolutamente esatta.[2] La sua temporanea assenza da Roma nel novembre di quell'anno è provata da un documento di vendita, col quale l'architetto Perino da Caravaggio vendevagli, lui assente (*licet absenti*), una casa in Via Sistina in Borgo.[3]

Michelangelo che trovavasi a Roma il 5 novembre di quell'anno, accompagnò Leone nel suo viag-

[1] Leone X entrò a Firenze il 30 novembre 1515. Vedi anco Vasari, vol. VII, pag. 35; e vol. XII, pag. 201.

[2] Vedi Vasari, vol. XII, pag. 201. Baccio Bandinelli in una lettera del 7 dicembre 1547 al Duca di Firenze (Bottari, *Lettere*, vol. I, pag. 51) dice: « Mi ricordo, quando stavo con papa Leone, sua Santità in Firenze mandò per Raffaello da Urbino e pel Buonarroto, e concluse la facciata di San Lorenzo. »

[3] Roma, novembre 1551. « Magister Perinus de Senariis de Caravagio architector, sponte, pro se et suis heredibus et successoribus, vendidit domino Raphaeli de Urbino pictori, licet absent.... quamdam ipsius magistri Perini domum positam in Burgo Sancti Petri de Urbe in via Sistina. » (Rogiti del Notario Perotti, negli *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII,* vol. I, in 8°, Milano, 1881, pag. 39, di A. Bertolotti.)

gio da Firenze a Bologna, e Leonardo, a quanto sembra, fece anch' egli parte del corteo.[1]

Le vittorie di Leone nel 1513 avevano tagliato i vincoli che legavano Leonardo da Vinci alla corte francese. Egli fu allora indotto ad accettare il patronato di Casa Medici, che passavagli una pensione mensile di 33 ducati a Roma.[2]

La partenza di Giuliano per la Francia è fatta nota da un frammento del diario di Leonardo da Vinci, che si conserva nel Vaticano, e porta la data del 9 gennaio 1515.[3] Durante l' estate e l' autunno seguenti, Leonardo sembra fosse molto occupato a riformare la zecca romana.[4] Il Vasari inoltre ci racconta che Leonardo in questo tempo a Roma « attendeva molto a cose filosofiche, e massimamente di alchimia » e che per Baldassare Turini da Pescia, che era datario di Leone, aveva fatto « un quadretto di una Nostra Donna col fanciullo in braccio, con infinita diligenza ed arte, » come pure « in un altro quadretto ritrasse un fanciulletto, che è bello e grazioso a maraviglia. »[5] Sembra che mentre era occupato in simili lavori, ricevesse Leonardo dal Papa l' ordine di seguirlo a Firenze, nello stesso tempo che Michelangelo e Raffaello. I tre gloriosi artisti si mossero per Firenze, ed il convegno che essi tennero in quella città fu forse presieduto da Leone X. La preferenza data a Michelangelo per la ricostruzione di

[1] Michelangiolo Bonarroto a suo fratello; in Heath Wilson, *Michelangiolo*, pag. 210.

[2] Il Müntz, *Raphäel*, op. cit., pag. 415, cita in argomento un documento degli Archivi Fiorentini. Vedi anche Vasari, vol. VII, pag. 34.

[3] Vedi Amoretti, op. cit., pag. 107.

[4] Frammento nel *Codex Atlanticus*.

[5] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 35.

San Lorenzo, e gli onori resigli nel viaggio che egli fece più tardi a Bologna, non giovarono certo a calmare lo sdegno che ardeva nel cuore di Leonardo da Vinci. Tra i due illustri rivali scoppiò a Firenze un aspro dissidio, e ad esso deve specialmente attribuirsi se Leonardo abbandonò i servigi di Casa Medici per quelli di Francesco I.[1] Questo Re rassomigliava a papa Leone in ciò che neanche gli affari di Stato valevano a fargli dimenticare le arti. Mentre il Papa discuteva con Michelangelo sul modo di trasportare a Firenze i marmi occorrenti per la cappella medicea, Francesco offriva al Da Vinci un assegno, e strappava a Leone la promessa che gli avrebbe ceduto il gruppo del Laocoonte.[2] Egli trovò maggiori difficoltà ad ottenere la statua, che a guadagnarsi l'animo del Da Vinci. Il Papa, non volendo privarsi del « Laocoonte », diede incarico a Baccio Bandinelli di eseguire una copia in marmo simile all'originale, perchè fosse donata a quel Re.[3] Se il progetto di Michelangelo per la chiesa di San Lorenzo è stato preferito, Leonardo doveva trovare un conforto pensando d'esser passato ai servigi del Re di Francia, e Raffaello sperando che con questo incarico il Buonarroti sarebbe rimasto in Toscana.

Una sola quistione resta a trattarsi sull'argomento di questo viaggio dei tre illustri artisti. Raffaello fece parte del corteo del Papa nel viaggio che

[1] Vedi Vasari, vol. VII, pag. 35.

[2] Albèri, *Relazioni;* e Vasari, vol. X, pag. 302.

[3] Questa copia del gruppo del Laocoonte non fu condotta a termine che sotto il pontificato di Clemente VII, al quale piacque tanto questo lavoro del Bandinelli, che mutò pensiero ed ordinò fosse portato a Firenze nel palazzo de' Medici « nella testa del secondo cortile », il che fu nel 1525. Questa copia trovasi ora nella Galleria degli Uffizi. A Francesco I furono mandate altre statue antiche. Vedi Vasari, vol. X, pag. 303-304.

questi fece da Firenze a Bologna? Visitò egli Bologna con Michelangiolo e Leonardo? Alcune prove ci fanno inclinare a dare una risposta affermativa, anzichè negativa. E devesi in primo luogo notare che Raffaello appunto in questo periodo ebbe dalla Corte francese alcune commissioni di quadri. Egli dipinse Francesco I nella figura di Carlomagno per l'affresco di una delle Camere del Vaticano. Rinnovò la sua famigliarità con Francesco Francia, alle cui cure affidò la celebre pittura di Santa Cecilia, e mandò al conte Ercolano il ben noto « Ezechiele » che ora trovasi nella Galleria Pitti. A ciò si aggiunga una lettera scritta da Raffaello al Francia, la cui data, in parte mutilata, si riputava esser quella dell'anno 1508.

Nel primo capitolo di questo volume, nel quale trattavasi della data dell'arrivo di Raffaello a Roma, abbiamo affermato (e crediamo con prove concludenti) che Raffaello non doveva trovarsi presso il Vaticano nel 1508. Un attento esame della lettera di Raffaello ci mostrerà attendibile la supposizione che essa sia stata scritta nel 1516.

« M. Francesco mio caro,

» Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazotto ben condizionato, e senza offesa alcuna, del che sommamente vi ringrazio. Egli è bellissimo, e tanto vivo, che m'inganno talora, credendomi di essere con esso voi, e sentire le vostre parole. Pregovi a compatirmi, e perdonarmi la dilazione, e longhezza del mio, che, per le gravi, et incessanti occupationi non ho potuto sinora fare di mia mano, conforme il nostro accordo, che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovane, e da me ritocco; chè non si conviene, anzi converriasi, per co-

noscere non potere aguagliare il vostro. Compatitemi per gratia, perchè voi bene ancora avrete provato altre volte, che cosa voglia dire essere privo della sua libertà, et viver obligato à Patroni, che poi etc. Vi mando in tanto, per lo stesso, che parte di ritorno fra sei giorni, un altro disegno, et è quello di un Preseppe, se bene diverso assai, come vedrete, dall' operato, e che voi vi siete compiaciuto di lodar tanto, sicome fatte incessantemente dell' altre mie cose, che mi sento arrossire, siccome faccio ancora di questa bagatella, che vi goderete perciò più in segno di obbedienza e d' amore, che per altro rispetto. Se in contracambio riceverò quello della vostra istoria della Giuditta, io la riporò fra le cose più care e pretiose.

» Monsig. il Datario aspetta con grand' ansietà la sua Madonella, e la sua grande il cardinal Riario, come tutto sentirete più precisamente da Bazotto; io pure le mirerò con quel gusto, e soddisfattione, che vedo e lodo tutte l' altre, non vedendone da nessun altro più belle e più devote e ben fatte. Fatevi intanto animo, valetevi della vostra solita prudenza, et assicuratevi che sento le vostre afflitioni come mie proprie. Seguite d' amarmi, come io vi amo di tutto cuore.

» A servirvi sempre obligatissimo

» *Il vostro* Raffaello Sanzio.

» Roma, il 5 di settembre 15.... »

Quella data mutilata è stata interpretata dal Malvasia per l' anno 1508.[1]

Ma l' allusione di Raffaello all' immagine parlante del suo amico, al quale aveva fatto la promessa di scambiare i ritratti, mostra evidentemente che essi

[1] Vedi Malvasia, *Felsina Pittrice,* ed. 1678, vol. I, pag. 44-45.

eransi incontrati da poco. La simpatia da lui espressa per i dispiaceri del Francia, è posta in chiaro dalla sua inclinazione pel partito dei Bentivoglio, e dalla fedeltà che egli portava ai Della Rovere, la cui causa era stata perduta a Bologna. Le gravi ed incessanti occupazioni, l'esser privo della libertà, il viver obbligato ai padroni; tutto ciò accenna all'anno 1516. L'ultimo paragrafo della lettera, nel quale è fatta allusione al cardinal Riario ed alla Dataria, concorre nel far credere fondata quest'asserzione. Il Riario trovavasi a Bologna con papa Leone: era perciò in grado di poter ammirare la bellezza, il sentimento religioso e la perfetta esecuzione delle Madonne del Francia, che avevano colpito Raffaello. La sua ammirazione avrebbe potuto indurlo a commettergli una pittura con questo soggetto. Quanto alla Dataria può farsi la medesima argomentazione. Dal tempo della cattura di Bologna fatta da Giulio II nel 1506, nessun cardinale Datario andò in quella città prima che Leone X si recasse con grande corteggio ad incontrare Francesco I nel 1515. Tre prelati eransi l'uno all'altro preceduti in quell'ufficio durante il regno di Leone X: Lorenzo Pucci, Silvio Passerini, di cui il Museo di Napoli conserva un ritratto che si attribuisce a Raffaello, ed infine Baldassare Turini.[1]

Napoli. Museo: Ritratto del Cardinal Passerini.

[1] *Cardinal Passerini,* Museo di Napoli. Misura piedi 2 e 10 per piedi 4 e 4. Tavola. La figura è rappresentata in piedi nell'interno di una stanza, fino alle ginocchia e cogli occhi alcun poco rivolti a guardare a sinistra. Nella mano del braccio destro piegato tiene un foglio; ha l'altro braccio abbassato e la mano aperta. Il capo è coperto dal rosso quadrato, e indossa il camice, con sopra una lunga veste rossa e il roccetto col capuccio. Da un lato, la parete è coperta da una tenda verde-scura, e dall'altro lato, a traverso d'una grande finestra arcuata, scorgesi la campagna, con fiume attraversato da un ponte in pietra fiancheggiato da una torre, da alberi ed in vicinanza da case. Di

Il Pucci [1] ed il Turini accompagnarono ambedue Leone X a Bologna. Il Turini sembra fosse disposto a farsi patrono del Francia, il cui stile era del pari ammirato dal Da Vinci e da Raffaello, ed il Pucci avrebbe ottenuto che Raffaello dipingesse la Santa Cecilia per la chiesa di San Michele in Bosco.

Nulla impedisce di credere che Raffaello accompagnasse il Papa a Bologna, e fosse presente all' incontro con Francesco I, e facesse o rinnovasse la conoscenza col Francia. La natural conseguenza di questi avvenimenti sarebbe appunto la lettera surriferita.

Che Leonardo abbia incontrato e conversato con Raffaello in quest' occasione è tanto probabile quanto è probabile che essi siansi incontrati a Roma, dove entrambi si trovavano nel 1515. È però da notarsi che nei numerosi scritti del Da Vinci, fino ad ora non trovasi alcun cenno di ciò. Ma è d' altronde uno dei caratteri dei manoscritti di Leonardo il non trovarvi che raramente allusioni agli uomini più celebri del suo tempo. Egli non fa parola dei capolavori della Sistina, nè di quelli delle Camere del Vaticano. Non-

là del ponte vedonsi porzione d' una città, e più da lungi alcune montagne che staccano sull' azzurro del cielo, in parte coperto da nubi. L' esecuzione è accurata ma fredda: si cercherebbe invano l' abile modellatura ed il ricco colore di Raffaello. L' artista che eseguì questa tavola, come si scorge dai caratteri della pittura, è un fiorentino: sembrerebbe una bella riproduzione d' un quadro originale dell' Urbinate andato perduto. Lo stile dell' opera ci fa rammentare quello del Bronzino o delle opere giovanili del Pontormo. Il quadro però non è esente da ritocchi, onde ha perduto parte del suo primitivo carattere. La tenda verde è alterata nel tono del colore, e la veste rossa è in parte ripassata.

[1] Il Passavant (vol. II, pag. 358) descrive un ritratto di Lorenzo Pucci, attribuito a Raffaello, nel quale la figura è presa fino al ginocchio. Questo ritratto trovavasi a Bologna nel Palazzo Casali, che apparteneva a Lord Aberdeen nel 1847. Non è stato veduto dagli autori.

dimeno non possiamo dubitare che egli non abbia veduti questi affreschi o che egli non abbia avuto relazioni, fredde od amichevoli, con l'uno e l'altro dei due grandi artisti. Senza dubbio l'ordine del Pontefice di seguirlo per decidere sull'architettura da adottarsi per condurre a termine la chiesa di San Lorenzo di Firenze, deve avere, ad ogni modo, costretto i tre artisti ad incontrarsi.

Due giorni prima della sua morte, Giuliano de'Medici aveva mandato ad avvertire il nipote Lorenzo di non persistere nei suoi ben noti disegni su Urbino.[1] Ma il Papa e Lorenzo de'Medici intendevano estendere il loro retaggio, e citarono Francesco Maria Della Rovere a discolparsi dell'accusa d'insubordinazione e di tradimento. Troppo prudente per ubbidire a questa citazione, il Duca mandò la vedova di Guidobaldo a Roma. Essa non risparmiò preghiere od umiliazioni per mitigare l'animo del Papa. Le sue lagrime e le sue genuflessioni non ebbero alcuna efficacia. Francesco Maria fu dichiarato *ex lege*, ed occupato il suo ducato, Lorenzo invadeva Pesaro e s'impadroniva di Urbino, mentre Francesco Maria in grande angustia ritiravasi a Pietole nelle vicinanze di Mantova.[2] Qui noi vogliamo dire di sfuggita dell'in-

[1] Giuliano morì il 17 marzo 1516.

[2] Lorenzo dei Medici s'impadronì di Pesaro sui primi di giugno. La notizia dell'occupazione giunse al Vaticano il 6 di quel mese. Il 18 del seguente mese di agosto, Lorenzo fu creato Duca d'Urbino (Paris De Grassis, op. cit., vol. III, pag. 387), come si rileva dalla seguente lettera.

« Ill.ma et Ex.ma S.ra mia:

» Baso vostra mano: la ex. v. doveti intendere heri dal s. » zoane la causa perchè restai: et intenderla anche per la lettra » chio scrivo a m.a Julia; * spero di potere venire mercori o zobia: » in questo mezo li dirò quanto mi occorre: le S.re Duchesse ** me

* È probabilmente madama Giulia Gonzaga di Bozzolo.

** Eleonora e Isabella d'Urbino.

felice Francesco Maria e delle gentildonne della sua famiglia, che combatterono coraggiosamente contro l' avversa fortuna.

Esse furono costrette a rompere, a battere, oppure a vendere lavori di argento (fra i quali vi erano due bacili con due bronzi, eseguiti sui disegni di Raffaello) per sopperire ai loro bisogni giornalieri.

I disegni che noi conosciamo per simile genere di lavoro, attribuiti a Raffaello, ci dimostrano che se gli schizzi sono opera dell' Urbinate, esso ne deve aver affidata ai suoi scolari la cura di metterli in pulito.[1] È facile immaginarsi con quanto piacere Isa-

» dissero l' altro giorno che erano necessitate fare rompere et
» battere alcuni pezi di argenti: fra quali erano dui bacilli con dui
» bronzi da mano molto belli de desegno et fogia antiqua desi-
» gnati per Raphael: hanno del oblongo, sono dorati et credo
» piaceriano alla Ex. V. dicendomi quando V. E. havesse modo
» de dargli dinari o tanti argenti da rompere: che voluntieri li gli
» dariano più presto, che butare via tanto bella opera: hanno
» anche alcuni altri pezi, e vasi, ma questi non poti vedere per
» non esserli quello che havea la chiave: se V. Ex. volesse con-
» tracambiare qualchuno di questi argenti, poterà darmene aviso,
» che vederò di haverli et mandarli a V. S. a ciò che la si capisca
» quelli gli piacerano.

» Di novo per esser in casa non ho altro, se non che da Fer-
» rara mi è scritto, che hanno da Venetia il Turco esser morto.
» Baso la mano a V. Ex. et in sua bona gratia me racomando.

» Mantue, vij Julii 1516.

» All' Ill.ma et Ex.ma S.ra mia
» la S.ra Marchesa di Mantoa.

S. B. C.
(Segretario Benedetto Capilupi).*

[1] Oxford. Fra i disegni del museo dell' Università avvi un disegno per un tondo, indicato col n. 82, eseguito colla penna e terra d' ombra. Misura pollici 9 1/2 per pollici 16 1/4. Questo bel disegno rappresentante Tritoni che portano le Nereidi e bei fanciulli; Nereidi che scherzano nelle acque con Amorini; Cupidi accompagnati da Delfini e Ninfe in atto di giuocare, sembra con- Oxford. Museo dell' Università.

* Vedi il *Raffaello*, 20 e 30 settembre 1876, fol. Urbino. Per Savino Rocchetto e C.

bella Gonzaga colse l' opportunità di assicurarsi tali pregevoli lavori d' arte che in altre occasioni non avrebbe potuto ottenere. Ella durante una lunga e bene spesa vita, aveva saputo raccogliere pitture del Bellini, del Mantegna, del Perugino e di altri grandi artisti.

Raffaello avevale un giorno promesso che avrebbe dipinto qualche cosa per lei; e non più tardi del giugno dell' anno 1515 Agostino Gonzaga le scriveva da Roma d' aver parlato a Raffaello, e che questi gli aveva assicurato di far un quadretto per lei. In un'altra lettera, mancante della firma, scritta da Urbino l'8 di novembre alla Marchesa, faceva conoscere l' assicurazione datagli dal pittore e che egli attendeva istruzioni sul motivo e sulle dimensioni del soggetto da trattarsi.[1] Ma la promessa non ebbe seguito nè

temporaneo all' affresco della Galatea. Le figure son piene di grazia, di vita e di movimento; hanno nondimeno i caratteri dello stile di Giulio Romano, anzichè di Raffaello stesso, il quale probabilmente diede al suo discepolo lo schizzo da cui il disegno fu eseguito. La disposizione di esso dimostra che dovea far parte di una composizione per il margine di un piatto.

Oxford, ivi n. 83. Altro disegno a penna e bistro. Misura pollici 9 per pollici 14 $^1/_2$. Questo disegno è composto in modo che le figure di uomini e donne sono distribuite a guisa di ventaglio: veggonsi le Nereidi sul dorso di Tritoni o di serpenti di mare. Questo disegno ha molta eleganza ed è eseguito con linee più dolci del disegno precedente. Probabilmente è opera del Penni.

Dresda, Museo.

Dresda, Museo. Schizzo a penna ed inchiostro per il margine di un vassoio rotondo. È un vivace avvolgimento di uomini e donne, mostri di mare e Nereidi, ed una disposizione di cavalli, cigni e testuggini. Non raggiunge i pregi propri di Raffaello: è invece probabilmente stato eseguito da Giulio Romano per il maestro. (Il Müntz nel suo *Raphäel*, pag. 503, dà un' incisione di questo disegno.)

[1] Agostino Gonzaga alla marchesa di Mantova da Roma, giugno 1515; il medesimo alla medesima l' 8 novembre 1515, da Urbino. Alfonso Paolucci al duca di Ferrara 1519 (?), nelle *Notizie e documenti per la Vita di Gio. Santi e di Raffaello Santi*, del Campori, op. cit., pag. 9 e 10.

nel 1516, nè più tardi: non era infatti probabile che un uomo tanto occupato e così vivamente pressato da' suoi patroni, qual era Raffaello, potesse mantenere la data parola.

Erano tempi nei quali la importunità e la persistenza dei primati e delle persone influenti alla corte pontificia, per ottener dipinti da Raffaello, producevano risultati migliori che l'insistenza de' principi lontani da Roma. Il protonotario Giovan Antonio Battiferri di Urbino chiedeva disegni per decorare la facciata della sua casa in Roma; e Raffaello fece uno schizzo colla scorta del quale Vincenzo Tamagni suo discepolo, eseguì la pittura.[1] Il camarlengo del Papa e protonotario apostolico, Branconio dell'Aquila, aveva chiesto pure che Raffaello gli dipingesse un affresco rappresentante quell' elefante che aveva fatto andare Paris de Grassis in visibilio nel 1514.[2] Il regale animale era stato inviato in dono dal re di Portogallo. Il suo custode era vivamente addolorato della morte dell' elefante, quando fu dato l' ordine a Raffaello di dipingere l' immagine sulla facciata di una torre nel Vaticano. Raffaello accettò l' incarico e diede istruzioni a Giulio Romano, che aveva parecchie volte disegnato elefanti, di eseguire l' affresco.[3] Una pomposa iscrizione ricordava i nomi di Raffaello e del suo patrono e la data dell'8 giugno 1516.[4]

Persone di minore influenza di quella che avevano Branconio dell'Aquila od il Battiferri, erano trattate con poche cerimonie. Le monache di Monte-

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 147.

[2] Paris de Grassis, *Diarium*, op. cit. vol. III, pag. 227.

[3] Museo di Oxford, n. 446. Quattro studi di elefanti in matita rossa, una volta attribuiti a Raffaello, ma ora giustamente iscritti nel catalogo come opera di Giulio Romano.

[4] Cancellieri, nel Müntz, *Raphäel*, pag. 421.

luce, da cui Raffaello aveva ricevuto un' anticipazione in danaro nel 1505, avevano fin da quel tempo aspettato una pittura che il maestro aveva loro promesso e che non aveva per anco incominciato, quando il popolo romano si accalcava a vedere il ritratto dell'elefante. Il contratto fra Raffaello e le monache fu addì 21 giugno 1516, [1] ma l'« Incoronazione della Vergine » non fu eseguita da Raffaello. Questo dipinto fu condotto a termine dopo la morte del maestro, cioè nel 1525, per opera dei suoi scolari, Giulio Romano e Gian Francesco Penni. [2]

[1] Questo contratto del 1516 trovasi al Louvre, Salle des boîtes, n. 1617.

Vaticano. Galleria.

[2] Vaticano, Galleria n. XXV, Tavola. Misura m. 3,54 per m. 2,31. I contratti originali per questa pittura trovansi nelle opere del Bianconi, in 8°, Milano 1802, vol. IV, e portano separatamente le date del 29 dicembre 1505 e del 21 giugno 1516. La tavola fu dipinta da Giulio Romano e dal Penni in due parti separate, che furono poi riunite assieme. La superiore, contenente la « Vergine incoronata dal Salvatore » fu dipinta dal primo dei due pittori; l' inferiore, contenente gli « Apostoli attorno alla tomba » fu dipinta dal secondo. Il Passavant (*Raphäel,* vol. II, pag. 310) reputa probabile che Raffaello abbia fatto gli schizzi di questa pittura nel 1516. Egli dice che questi schizzi si conservano incisi nei rami del Maestro del Dado (Cfr. Bartsch, XV, pag. 188, n. 7. « Landon, n. 337, » e pag. 190 n. 10), e che l' Urbinate lasciò le figure disegnate sulla tavola alla sua morte. Ciò è però molto dubbioso, perchè specialmente negli apostoli si riscontrano quel movimento, quell' azione, quei caratteri, quei tipi, e quello stile di disegnare e di drappeggiare, che con più maestria vediamo nelle stesse figure degli apostoli nella tavola della Trasfigurazione, rimasta incompleta per la morte di Raffaello. V' è inoltre un documento del 1518 (*Giornale di Erudizione Artistica,* vol. I, pag. 154), il quale prova che le tavole per questo quadro dell' Incoronazione erano allora in corso di preparazione a Perugia. E potrebbe anco essere che Raffaello avesse fatto lo schizzo della composizione, ed anco dei disegni per questa tavola di Monte Luce contemporaneamente agli studi per la Trasfigurazione, e che i suoi scolari od aiuti tracciassero le figure sulla tavola prima che il maestro morisse.

In questa tavola la colomba, simbolo dello Spirito Santo, aleggia sopra il Salvatore e la Vergine, i quali stanno seduti su le nubi fra due angeli che gettano fiori, e due angioletti inginoc-

Il cardinale Gregorio Cortese, già abate benedettino, chiese nel 1516 a Raffaello di decorargli il Refettorio del suo monastero a Modena: la risposta però a questa domanda fu breve e negativa. Raffaello dichiarò che non lascerebbe Roma anche per

chiati sulle nubi, a mani giunte, in atto di pregare. Bel motivo questo, che ricorda gli angeli di Fra Filippo Lippi, come tra altri può vedersi nel grande affresco dell' Incoronazione della Vergine nel coro della Cattedrale di Spoleto, e più forse quelli di Sandro Botticelli nello stesso soggetto dipinto nella tavola che trovasi ora nella Galleria dell' Accademia delle Belle Arti in Firenze. La colomba illumina con un vivo splendore la parte superiore, e il chiarore va degradando nello scendere sugli apostoli che stanno radunati attorno la tomba entro ad una grotta, dalla cui apertura vedesi un bel paese rischiarato dalla luce. Questo paese rappresenta il colle, la cascata ed il tempio della Sibilla a Tivoli. Anche ora veggonsi sotto quel tempio alcune grotte simili a quella dipinta dal Penni. La pittura della parte superiore è eseguita con notevole arditezza e con colori vivaci: la parte inferiore ha toni più freddi e contorni molto duri. Sembra che i due artisti, dopo aver eseguito separatamente la parte loro, trascurassero, quando le tavole furon congiunte, di mettere in armonia ed accordo il colore della parte inferiore con quello della parte superiore. È molto probabile, come si notò, che Raffaello abbia lasciato ai suoi discepoli un primo schizzo ed anco alcuni disegni che dovevano servire per questa pittura. Ma Giulio non seppe dare alla Vergine quella serena nobiltà, nè al Cristo quella dignità, nè agli angeli quel carattere tanto piacevole che Raffaello avrebbe saputo infonder loro: il Penni, che probabilmente lavorò su i disegni di Giulio, mostra, come riscontrasi nelle opere sue, un' inferiorità in confronto a Giulio. Il lavoro del Penni è come sempre molto diligente ed accurato, ma alquanto freddo e monotono. Non una traccia noi riscontriamo della mano di Perino del Vaga, che secondo il Vasari (vol. VIII, pag. 243) lavorò in compagnia di Giulio Romano e di Giovanfrancesco Penni, e li aiutò quando fecero in compagnia una tavola, in due pezzi, rappresentante l' Assunzione di Nostra Donna, che andò a Perugia a Monte Luce. Eppure si vede chiaramente che il Vasari intendeva di parlare di questa tavola, ora nel Vaticano. La predella fu dipinta da Berto di Giovanni a Perugia. Vedasi quanto si disse in proposito nell' opera *The History of Italian Painting*, vol. III, pag. 347. La pittura, consegnata a Perugia il 21 giugno 1525, fu portata a Parigi nel 1797, e restituita pel trattato del 1815.

poco tempo, senza la certezza di assai larga ricompensa. [1]

Poco dopo queste richieste (probabilmente sul principio del 1517), il Duca di Ferrara fece muovere alcune premure presso l'Urbinate, perchè questi gli dipingesse un trionfo di Bacco. Non era ancor venuto il tempo in cui Tiziano doveva esser riconosciuto come il più grande colorista, al quale i più potenti sovrani sarebbero ricorsi per ottenere una tela. Alfonso d'Este non aveva ai suoi servigi artista più abile di Pellegrino da Udine. Non era quindi strano che egli desiderasse una pittura da Raffaello, e che Raffaello si tenesse onorato da una tale richiesta. Ma mentre il vescovo di Adria, agente del Duca a Roma, faceva replicate visite al pittore per rammentargli la sua promessa, gli ostacoli e gli impedimenti che si opposero all'attuazione di questo progetto così semplice in apparenza, crebbero in ragione dell'impazienza del Duca e del suo agente. La corrispondenza del vescovo col Duca tra il marzo ed il novembre del 1517, prova la pertinacia del patrono nel domandare e l'abilità del cliente nell'addurre scuse e chiedere indugi. Le notizie che quella corrispondenza contiene sono preziose allo storico. La prima di quelle lettere ci fa sapere che Raffaello dipingeva allora il « San Michele » che trafigge il dragone, e la « Sacra Famiglia » che i Medici avevangli commesso per il Re e per la Regina di Francia. Una seconda lettera ci dice che l'ufficio di Raffaello quale direttore degli scavi a Roma lo poneva in grado di avere medaglie, frammenti, teste, e persino anche statue intere, che poteva donare a coloro che lo proteggevano coi loro favori. Il 2 di giugno Raf-

[1] Gregorii Cortesii, *Mut. Epistolae.* Venezia, 1573, pag. 144; nel *Raffaello* del Pungileoni, pag. 198.

faello dichiarò che avrebbe compiuto in due giorni la Camera dell'Incendio, e che allora si sarebbe messo seriamente all'opera per soddisfare il Duca. Nel settembre aveva disegnato il « Trionfo di Bacco, » e avevalo mandato a Ferrara. Avendo però udito al ritorno del suo messaggero che Pellegrino da Udine aveva incominciato il medesimo soggetto, dichiarò che avrebbe rinunciato a quello per sceglierne un altro. Venne il novembre e nulla fece di quanto aveva promesso. Per conservarsi la benevolenza del Duca, Raffaello gl'inviò il cartone dell'affresco del Giuramento di Leone III, che era stato finito alcuni mesi innanzi. Il Duca rispose a questa sua attenzione mandandogli in dono 50 ducati, che furono accettati da Raffaello coll'assicurazione che avrebbe lavorato attorno alla ricevuta commissione, sebbene l'artista si trovasse molto occupato per i suoi impegni verso il Papa ed i Cardinali palatini. Se Raffaello non avesse omesso di aggiungere che egli stava dipingendo la « Madonna di San Sisto » per una chiesa di Piacenza, la « Santa Cecilia » pel cardinal Pucci, l' « Ezechiele » pel conte Ercolani di Bologna, ed il « Cristo che va al Calvario » per la chiesa di Santa Maria dello Spasimo a Palermo, avrebbe probabilmente scoraggiato il vescovo di Adria.[1] In queste condizioni era evidente che Raffaello doveva lavorar molto, ma molto più doveva far eseguire ai suoi scolari. Meno che mai Raffaello poteva compiere da sè solo tutte le commissioni che erangli affidate; meno che mai poteva egli dispensarsi dal lavoro dei suoi discepoli per gli affreschi della Camera o per i dipinti intorno ai quali attendeva nel suo studio. Eseguì di sua mano la « Madonna di San Sisto, »

[1] Per questa corrispondenza vedi Campori, *Notizie inedite di Raffaello da Urbino*, op. cit., pagg. 6-8.

lo « Spasimo » con qualche aiuto degli scolari, la « Santa Cecilia » con l'aiuto di Giovanni da Udine. Giulio Romano ebbe non poca parte nell' esecuzione del « San Michele » e della « Sacra Famiglia » per Francesco I, re di Francia, e quasi intieramente eseguì l' « Ezechiele. » Gli affreschi delle Camere furono per la maggior parte dipinti dai discepoli, però sotto la vigilanza del maestro.

Le cronache romane ci narrano come Leone III fosse detronizzato e confinato in un monastero, e come egli riuscisse quindi a deludere la vigilanza dei suoi custodi e si presentasse alla Corte di Carlo Magno. Il re dei Franchi marciò allora verso l'Italia a capo di un numeroso esercito, e fece la sua entrata trionfale in Roma. Le accuse mosse contro al Pontefice da coloro che l'avevan detronizzato, furon discusse dinanzi a un tribunale che il Re volle presiedere in persona. Leone, pur non riconoscendo la competenza dei giudici, si purgò dalle accuse mediante un giuramento di fedeltà. Riconobbe Carlo Magno come capo dell' Impero romano, e stabilì così su nuove e più solide basi le relazioni tra il Papato e l'Europa occidentale. È agevole il vedere l' analogia che correva tra gli avvenimenti politici che avevano avuto luogo sotto il pontificato di Leone X, e quelli che erano avvenuti sei secoli innanzi sotto il pontificato di Leone III. Quantunque il pontefice di casa Medici non fosse stato deposto dal soglio pontificio, nondimeno egli erasi recato come il suo predecessore ad incontrare il Re francese. Francesco I non era imperatore; ma non era difficile che egli potesse un giorno avere quella dignità. Per questo forse egli s'indusse ad inchinarsi alla maestà del Pontefice, ed a baciargli la sacra pantofola. Leone in contraccambio firmò un trattato di

alleanza offensiva e difensiva. Era certo una adulazione il voler attribuire ad un tale atto la importanza politica di un' incoronazione. Rappresentare il Re di Francia in atto di ricevere la corona da Leone X, non era che mostrare agl' Italiani quanta fosse la supremazia del Pontefice.

Leone non era stato accusato dai suoi nemici come reo di delitti, ma sembrava in quei tempi interessante mostrare pittoricamente la potenza della Chiesa affermata da Leone III e da Bonifazio VIII, e riconfermato il giudizio del Concilio Lateranense, quello cioè, che i vescovi non potevano essere giudicati da tribunali laici. È appunto perciò che il giuramento di Leone III, quale fu dipinto da Raffaello, porta l'iscrizione: DEI NON HOMINIS EST EPISCOPOS JUDICARE.[1]

Nella vita di Leone III il giuramento aveva preceduto l' incoronazione di Carlo Magno: non v'era però alcuna ragione per rappresentare i due avvenimenti nell'ordine cronologico nel quale erano avvenuti.

La consuetudine di fare eseguire cerimonie religiose nella basilica di San Pietro non era stata peranco intieramente abbandonata. Malgrado gli ostacoli che il vento e l'intemperie potevano opporre, era tuttora in uso mostrare, ogniqualvolta l'occasione si presentava, tutta la pompa della corte pontificia dinanzi all'altare degli apostoli. Raffaello ebbe l'ordine di dipingere l'incoronazione di Carlo Magno fatta da Leone III in San Pietro, rappresentando Carlo Magno con le sembianze di Francesco I, e Leone III con quelle del pontefice regnante. E per aggiungere maggiore effetto a questa metamorfosi, il pittore ritrasse la basilica nello stato

[1] Mentre Leone III prestava giuramento, racconta Atanasio Bibliotecario, levossi nell' adunanza una voce che disse « prima sedes a nemine iudicatur. » Vedi Passavant, vol. II, pag. 157.

in cui trovavasi coi lavori eseguiti sotto la sua vigilanza. Sfortunatamente la basilica, così ingombra com' era per i lavori d'ingrandimento, non si prestava a dare alla pittura una buona prospettiva. A questo probabilmente si deve se troviamo nell'affresco di Raffaello una cantoria eretta sopra una porta d'accesso, un curioso uso di tende, e una divisione che separa il riquadro della crociera dalla navata laterale dove aveva luogo la cerimonia. Un trono fu alzato di fronte all'altare difeso da tende ed arazzi. Da tutto ciò appare l'abilità di Raffaello nel superare le difficoltà che una composizione di così grandi contrasti gli opponeva.

Due splendidi studi a matita rossa, che trovansi nell'Accademia di Düsseldorf, ci mostrano che Raffaello dovè esser presente ad uno dei solenni servizi divini in San Pietro, per disegnar dal vero il collegio dei cardinali in *pompa magna*. Il modo col quale egli trasportò le figure nell'affresco, è una prova che disegnò ogni singola figura con la composizione della pittura già fissata nella sua mente. In uno di questi disegni si osservano i due diaconi in piedi che stanno alla sinistra di Carlo Magno, ed il vescovo che, seduto primo presso al papa, volge il capo di prospetto. Nell'altro son rappresentati otto fra i cardinali disposti in due file di seggi, i quali veggonsi fino alle ginocchia nel primo piano a destra di chi osserva.[1] Bellissimi sono que-

[1] Düsseldorf. Accademia. Disegni dell' « Incoronazione di Carlo Magno. » Questi stupendi disegni a matita rossa trovansi sulle due parti del medesimo foglio: il primo comprende quel vescovo seduto col piviale e la mitra in capo, che nell'affresco è il primo fra quelli che stanno in vicinanza al trono, rivolto di fronte, ed i due diaconi ritti in piedi presso il seggio papale. Misura m. 0,20 per m. 0,19. Il secondo comprende le figure di otto fra i vescovi mitrati, seduti sul davanti in due panche, a destra di chi osserva. Misura m. 0,26 per m. 0,29. Il foglio fece parte un

sti due disegni, rispetto alla vivacità dei movimenti, all'espressione ed alla pompa di quel collegio di prelati. I cardinali stan seduti l'uno all'altro dappresso, tutti con i loro ricchi piviali e la mitra in capo; e tanta è la verità dei movimenti, che il pittore certamente, come si ebbe a dire, deve averli disegnati in occasione di qualche solennità in San Pietro. I disegni sono eseguiti con molta rapidità, ma con precisione e nitidezza di forme. Questi due studi dal vero fanno conoscere come il maestro andasse sempre più progredendo nell'arte sua, e ciò è pure dimostrato da un altro schizzo a penna che trovasi nell'Albertina per le figure dei tre cantori vestiti coi loro abiti ecclesiastici, come nell'affresco affacciati al parapetto della cantoria, notevoli per la mirabile rapidità e maestria con cui furono eseguiti dal vero.[1]

Abbiamo già fatto cenno della cantoria che trovasi al lato sinistro di chi osserva, sulla quale tre cantori si cacciano innanzi per osservare attentamente la cerimonia che si sta compiendo di contro a loro. Sotto la cantoria avvi una finta porta coll'arme del papa Leon X. Da questo lato due uomini di forme erculee, e solo in parte coperti dalle vesti, salendo, portano a fatica una grande tavola; altri li seguono con grandi vasi, preziosi doni di Carlo Magno. Dinanzi a questi, con un ginocchio sul pavimento e rappresentato di schiena, un guerriero vestito d'armatura, ma a capo

giorno della collezione del Duca di Tallard, e fu comprato alla vendita di Gerard Hoet all' Aia, nel 1760, per 7 fiorini c.^{m} 10.

[1] Albertina. Schizzo a penna rilevato col bianco in carta brunastra. Misura pollici 9 per pollici 7. In questo bel disegno vedesi il cantore che è più presso allo spettatore, alquanto chino, con la mano appoggiata sul braccio del compagno il quale si appoggia con ambo le mani sul parapetto. Più basso vedesi ripetuta la prima di queste figure in altro atteggiamento.

scoperto, volto colla testa e tenendo il braccio sinistro steso verso dei servi; accenna coll' indice della mano destra, mentre alza energicamente il braccio, all' Imperatore che sta inginocchiato dinanzi al pontefice per essere incoronato. In vicinanza all' altare, sul davanti avvi una tavola coperta da un panno ricamato, sulla quale sono stati collocati altri vasi. Dinanzi trovansi due chierici, il primo dei quali colla testa e lo sguardo è rivolto allo spettatore. Dappresso, veduto di scorcio, trovasi l' altare apparecchiato per la cerimonia, colla croce ed i ceri accesi, posto di contro al seggio papale. Di là dall' altare alcuni alfieri in armatura, col capo scoperto, tengono ritte ed appoggiate al pavimento le lunghe aste degli stendardi colle armi papali, e quelle del Re di Francia, rivolti ad osservare la cerimonia. Da questo lato pendono dall' alto grandi tende ricamate. Nel mezzo, quasi tutti di fronte a noi al di là dell' altare e davanti ad esso, siedono sette vescovi vestiti del càmice e del loro ricco piviale, colla mitra in capo, in variati e naturali atteggiamenti. Dietro a questi stanno in piedi sei dignitari, taluno dei quali è vestito in abito militare, con differenti mosse e divisi in due gruppi. A capo di essi scorgesi Pipino, il figlio di Carlo Magno, che molto animatamente, col gomito del braccio destro appoggiato al banco sul quale siedono i vescovi, col bastone del comando nell' altra mano e colla corona attorno all' elmo piumato, volge la testa verso il vicino. Nel secondo gruppo si fa distinguere quella figura che accenna ai vicini, con movimento concitato, la cerimonia. Il Pontefice siede in trono di contro all' altare, a destra di chi osserva. Un gran drappo ricamato colle armi della chiesa, pende dall' alto e gira attorno al seggio papale dove Leone III, in figura di

Leon X, sta ponendo la corona imperiale sul capo di Carlo Magno, in figura di Francesco I, che gli sta inginocchiato dinanzi sui gradini. Questi, regalmente vestito, tiene in una mano il globo e nell'altra lo scettro a significare ch' egli è assunto alla dignità imperiale. A lui dappresso un paggetto grassoccio e non troppo attraente per le forme, che è indicato come il giovanetto Ippolito de' Medici,[1] è in atto di salire i gradini del trono tenendo nelle mani una corona, forse quella che portava in capo Francesco I e che si è levata per ricevere la corona imperiale.

Il paggetto volge la testa e lo sguardo alla sua destra verso lo spettatore. Da un lato del seggio pontificio stanno seduti due cardinali a capo scoperto, e più sotto, attorno al trono, ritti in piedi e di schiena, altri vescovi che assistono alla cerimonia, vestiti con ricchi piviali ricamati, tenendo nelle mani la mitra. Dall'altro lato del trono prendono parte alla cerimonia i diaconi, fra cui uno è rappresentato col vassoio in mano. Sul davanti, a destra di chi osserva, chiudono la scena due file di altri vescovi, egualmente vestiti dei loro ricchi piviali e colla mitra in capo, rappresentati quasi di schiena, ma in isvariati atteggiamenti. Taluno di questi essendo rivolto verso il vicino che gli è innanzi, mostra la faccia. Davanti a questi, stanno seduti sul pavimento alcuni frati vestiti d'una tunica scura col cappuccio, legata a metà della vita, tutti in atto di osservare, e taluno figurato mentre si spinge innanzi per meglio vedere la cerimonia.[2] Il

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 40, il quale inoltre ricorda che Ippolito de' Medici fu cardinale e vicecancelliere.

[2] Vasari, vol. VIII, pag. 40, dice: « Oltra che tutti i cardinali, vescovi, camerieri, scudieri, cubiculari, sono in pontificale a' loro luoghi a sedere ordinatamente, come costuma la cappella, ritratti di naturale; come Giannozzo Pandolfini, vescovo di Troja,

fondo è formato d' un' architettura d' ordine dorico messa in prospettiva, e dalla finestra scopresi il cielo.[1]

Spaziosa è la massa della luce e dell' ombra come pure quella delle ombre proiettate, e ciò contribuisce a dare alla cerimonia un carattere severo ed imponente. Si riconosce che Raffaello ha voluto disporre la scena dinanzi all' osservatore come se questi si trovasse da una loggia, o cantoria, donde potesse osservare non solo la cerimonia in tutte le sue parti, ma distinguere anche i personaggi che vi si trovavano. Se non che è pur vero, che in realtà trovandosi l' osservatore nel piano di sotto, la scena, prospetticamente parlando, non si presenta troppo naturalmente. Raffaello però seppe con grande maestrìa disporre in modo la rappresentazione che l' osservatore, mentre ne gode tutto l' insieme, non si accorge di questo artificio.

Anco questo affresco ha sofferto ed è stato molto restaurato. È singolare come Raffaello abbia lasciato dipingere, e non molto felicemente, ai suoi scolari, non solo le figure di Francesco I e del paggio, ma anco quella dello stesso pontefice Leon X, mentre invece si può giudicare per l' eccellenza del lavoro, che il maestro ha lavorato intorno ad alcune teste di Ve-

amicissimo di Raffaello, e molti altri che furono segnalati in quel tempo. » Ci duole che il Vasari ricordando il cardinale Pandolfini, vescovo di Troja, non ce lo abbia anco indicato, nè abbia nemmeno ricordati i nomi degli altri cardinali che dice essere in questa storia ritratti dal vero. Il Bembo scrivendo al cardinale Bibbiena il 19 di luglio 1517, tra l' altre cose gli dice: « E le camere di N. S. che Raffaello ha dipinte, sì per la pittura singolare e eccellente, sì ancor perchè stanno ben fornite di Cardinali, sono bellissime. »

[1] Il Passavant, op. cit., vol. II, pag. 158, è pure di opinione che il fondo ci mostri quale era il progetto di Raffaello per la costruzione della chiesa di San Pietro.

scovi, e Cardinali, specialmente di quelli seduti sul davanti, a destra di chi osserva. È difficile però riconoscere in questo affresco, anche pei danni patiti, quali dei molti discepoli ed assistenti abbiano preso parte nella esecuzione. Siamo però disposti a credere che vi abbiano lavorato, e non poco, il Penni e Giovanni da Udine. Questi però non dovrebbero essere stati i soli. Le forme erculee di quelli che portano la tavola ed i vasi, accennerebbero a Giulio Romano; ma la tecnica esecuzione si accosta più a quella del Penni e di Giovanni da Udine, al quale ultimo potrebbe attribuirsi anco il guerriero in ginocchio. [1]

Il giuramento di Leone III, il quale è qui pure sotto le sembianze di Leon X, è dipinto nella parete ove trovasi la finestra che dà luce alla Camera, ed è una grandiosa composizione di una scena animata e nobilmente concepita: peccato che qui pure la mano degli scolari, in luogo di quella del maestro, abbia avuto gran parte nella esecuzione dell' affresco. L' interessante poi di questa pittura riesce anche maggiore per i numerosi ritratti, per alcuni dei quali vedesi che l' artista ha seguìto la maniera del Da Vinci. Tutti hanno quella dignità di atteggiamento che Raffaello vide per la prima volta negli affreschi del Ghirlandaio a Firenze. Nel mezzo, sopra la finestra che

[1] Questo affresco della Incoronazione di Carlo Magno è stato danneggiato dalle abrasioni e dai restauri. È appunto ai restauri che deve in gran parte attribuirsi l' alterazione di molti colori ed il difetto di trasparenza che rende pesanti le tinte, oscure le ombre e duri i contorni. La testa meglio conservata, che è pure una delle più belle, è quella del vescovo seduto per primo sul davanti rivolto alquanto alla sua sinistra. Bella pure è quella del quarto rivolto a noi di tre punti. Uno di questi è forse il Vescovo di Troja, ricordato dal Vasari.

dà luce alla Camera, è collocato l'altare coperto di ricco drappo, con sopra la bianca tovaglia. Sul parapetto è dipinta, in un riquadro, Santa Caterina salvata dal supplizio delle ruote da due angeli, e gli esecutori rovesciati a terra.

Di fronte a noi, presso all'altare, sta il Pontefice che, alzando la testa e gli occhi al cielo, pone le mani in atto di giurare sul libro dell'Evangelo che gli è tenuto dinanzi dal diacono che gli sta a destra, ed è intento ad osservare su quelle pagine. Dall'altro lato un secondo diacono solleva il piviale del pontefice, mentre un po' più indietro, tra il diacono e il pontefice, un terzo tiene nelle mani sollevato il triregno.

Presso il gradino dell'altare sono disposti Cardinali e Vescovi a capo scoperto ed in semicerchio, indossando le loro ricche vesti sacerdotali e tenendo colle mani la mitra. I movimenti, l'espressione, i lineamenti sono svariati e pieni di verità e naturalezza, onde tutto fa credere che qui pure siamo dinanzi ai ritratti, a cui, come si è veduto, accennava il Bembo nella sua lettera al Bibbiena. Dietro al Pontefice si alza il trono papale col baldacchino di ricca stoffa ricamata, con le armi della chiesa. Alla destra del trono, da un lato, avvi in posto elevato un giovane sacerdote che tiene nelle mani la corona di Carlo Magno. Da questo lato si scorgono le persone del seguito del Pontefice, tra cui il crocifero. Dall'una e dall'altra parte dell'altare appariscono alcuni Vescovi ed altri dignitari della chiesa intenti ad osservare Papa Leone mentre presta giuramento. Carlo Magno, vestito da Senatore Romano, trovasi sul davanti da un lato a sinistra di chi osserva, rivolto all'altare, mentre solleva l'indice ed allunga il braccio destro verso il Pontefice a cui è ri-

volto. Le fattezze di Carlo Magno ricordano quelle di Alfonso duca di Ferrara, quali le abbiamo vedute nel ritratto fattogli dal grande Cadorino, che trovasi ora nel museo di Madrid.[1] Di riscontro, dal lato opposto, avvi un personaggio in piedi, che probabilmente è inteso per il Paschalis, l'accusatore del papa, il profilo del quale ci fa rammentare quello di Lorenzo de' Medici. Tiene la mano sinistra rovesciata ed appoggiata al fianco, e l'altra al petto. Porta una sciarpa attorno alla persona e sta esso pure in atto di osservare il Pontefice. Nella parte di sotto, ai lati della finestra, avvi una scalinata che conduce alla parte superiore ove è l'altare. Sui gradini stanno a sedere alcuni mazzieri e sediari, mentre son figurate, ritte in piedi, alcune guardie svizzere in varii atteggiamenti e coi loro costumi pittoreschi di quel tempo. Tra queste si fa notare da un lato, a destra di chi osserva, pel suo ricco costume, un giovane ufficiale in atto di salire i gradini tenendo la mano sinistra sull'elsa della daga. Nel fondo, ai lati del trono papale, s'aprono fra i pilastri quattro finestre dalle quali scorgesi il cielo. La luce con molta arte è concentrata nel mezzo sulla figura del Pontefice e su parte del trono; mentre le figure più vicine e quelle nella parte di sotto, ai lati della finestra, disposte sui gradini, sono rischiarate da luce più temperata. La luce poi va diminuendo di maniera, che le persone più lontane dall'altare sono messe in ombra. Questo ben inteso effetto di degradazione di luce e di ombre fa sì che tutta l'attenzione sia attirata nel mezzo, onde primeggia su tutto la nobile figura del Pontefice, che inspirato e rivolto colla testa

[1] Vedasi il nostro *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, vol. I, pag. 159 e seguenti. Firenze, Successori Le Monnier, 1877.

al cielo, con aria serena e fiduciosa pone le mani sull' Evangelo.

Sebbene danneggiato da restauri, e per questo rispetto assai peggio trattato dell' « Incoronazione », l' affresco del « Giuramento » mostra ancora le traccie della mano di Raffaello, che con magistrali pennellate corresse e ripassò qua e là il lavoro del Penni e di Giovanni da Udine, rendendo preminenti sulle altre la testa del Papa ed i volti dei cardinali. I gruppi inferiori, che probabilmente furono eseguiti da Giovanni da Udine, sono stati danneggiati dal tempo e dai ridipinti in maniera che fu in parte guastata l' opera dell' artista.

Come abbiamo già veduto, dalla corrispondenza del vescovo d' Adria con Alfonso d' Este si desume che sui primi di giugno del 1517 a Raffaello occorrevano solo quarantotto ore di lavoro per completare la Camera dell' Incendio. Se questa asserzione fosse esatta, l' iscrizione apposta sul muro della finestra della Camera, che fa risalire il compimento del lavoro ad una data anteriore, sarebbe erronea. Questa questione può essere sufficientemente risolta, se si ammetta che, essendo già terminati gli affreschi tra il marzo ed il giugno, rimanesse da eseguire la pittura dell' imbasamento, che fu condotta, secondo ci racconta il Vasari, da Giulio Romano,[1] e forse da propri disegni, in cui sono rappresentate alcune Erme che tengono pergamene coi motti relativi a ciascuna pittura, e vedonsi ritratti in sei bronzi monocromi Costantino il grande, Goffredo duca di Bouillon, Astolfo re della Granbrettagna, Lotario imperatore, Ferdinando il Cattolico. Fra queste due ultime figure trovasi ora un caminetto; ma come osserva il Passavant vi era

[1] Vedi Vasari, vol. X, pag. 88.

invece dipinta la figura di Pipino, come lo prova l'iscrizione che ancora può leggersi.

È dubbio se Giulio abbia dipinte anche le piccole scene tratte dalla vita di Cristo e di San Pietro, che veggonsi nella grossezza del muro delle finestre.[1]

Gli studiosi delle opere di Raffaello esprimono spesso il giudizio che gli ultimi affreschi della Camera dell' Incendio di Borgo siano meno pregevoli degli altri da lui eseguiti. Questo giudizio può essere in parte giustificato dall' impiego, nella esecuzione dei dipinti, de' suoi allievi, come dalla deplorevole condizione in cui trovansi le pareti di quella Camera. È però certo che l' Incoronazione di Carlo Magno ed il Giuramento di Leone III sono tuttora splendide opere d' arte, specialmente rispetto alla composizione, ai ritratti, all' espressione delle figure.[2] Questi due affre-

[1] Il « Giuramento di Leone. » L' affresco è sbiancato e tanto ridipinto, che alcune parti presso i due lati della finestra sono intieramente obliterate. Nell' architrave della finestra leggesi « Leo . X . Pont . Max . anno . Christi . mccccxvii. » in due linee poste alla sinistra dello scudo papale colle armi medicee, mentre alla destra leggesi: Pontificat . svi . anno iiii.

Le pitture che veggonsi sul basamento, come quelle nello spessore dei muri della finestra, eran già così danneggiate alla fine del XVII sec., che nel 1702-3 fu incaricato Carlo Maratta di ridipingerle, di modo che presentemente non si riconosce più l' opera di Giulio Romano.

[2] Che se a tanta eccellenza in arte non corrisponde sempre la tecnica esecuzione dell' affresco, come già si ebbe ad osservare, ciò deve esser avvenuto per avere il maestro affidato in gran parte ai suoi allievi il lavoro e pei danni ed i restauri successivi. Abbiamo già notato come nei due primi affreschi di questa camera, che sono l' Incendio di Borgo e la Battaglia d' Ostia, Giulio Romano, il Penni e Giovanni da Udine, debbano aver avuto gran parte nella esecuzione. In questi due ultimi dell' Incoronazione di Carlo Magno e del Giuramento di Leone III, l' opera degli scolari è ancora più visibile. Da ciò possiamo arguire che il maestro fosse in quel tempo molto occupato nel condurre a termine qualche altro dipinto, o nel preparare gli schizzi e gli studi che dovevano servire ad altri lavori.

schi sono del pari notevoli per un realismo che è in singolare contrasto col convenzionalismo del Perugino, della maniera antiquata del quale sono evidente prova i dipinti della volta. Se non avessimo seguìto passo per passo lo sviluppo del genio di Raffaello, da Perugia a Firenze, e da Firenze a Roma, dovremmo davvero rimanere ben maravigliati pensando che l'autore degli affreschi descritti era appunto il discepolo di quello stesso pittore umbro. Ma qui convien fare una più importante considerazione. Raffaello, venuto a Roma, manifestava ancora nelle sue opere l'influsso dei principii artistici di Leonardo; se non che a poco a poco li venne abbandonando dopo aver veduto le maraviglie della Cappella Sistina create dal potente ingegno del Buonarroti. Quando Michelangiolo depose il pennello e Leonardo venne a Roma, noi pensiamo che Raffaello si sia incontrato col Da Vinci, e gli sia stato forse anche compagno nel viaggio che essi fecero per ordine del Pontefice a Firenze e a Bologna. Leonardo dovette allora riconquistare quell'ascendente che aveva altre volte esercitato sul discepolo del Perugino; e questi, che per certo era tale da trarre profitto dei giudizi e dei consigli di un tanto maestro qual era Leonardo, manifestò il cambiamento in lui avvenuto sia nei cartoni, sia nei ritratti, e più decisamente nelle pitture da ultimo eseguite nella terza Camera. Ad ogni modo resta il fatto che da allora in poi, l'arte di Michelangelo non ebbe più il potere di prima nell'animo dell'Urbinate, mentre lo mantenne sempre vivo nell'animo dei discepoli di lui, cioè di Giulio Romano, del Penni e di Perin del Vaga.

È certo una vieta osservazione, ma però sempre vera, che il linguaggio e la pittura sono entrambi

mezzi adatti per rendere i nostri pensieri. Tuttavia la pittura è spesso inadeguata a compiere questo ufficio, mentre il linguaggio abitualmente può esprimere ciò che noi sentiamo in ogni varietà di forma. Vi è tuttavia una cosa in cui il linguaggio resta al di sotto della pittura, ed è che non può dare come essa una forma completa alle imagini della nostra mente, non può determinare con precisi contorni i fantasmi creati dal pensiero e dal sentimento umano.

Galleria di Dresda: Madonna di San Sisto.

Il linguaggio, per quanto abilmente adoperato, non sa adeguatamente esprimere tutto quello che esprime la Madonna detta di San Sisto di Raffaello. Un artista avrebbe certo tentato di delineare una Vergine discesa dal cielo e sorretta dalle nubi, portando il suo divino fanciullo sulle braccia, per presentarlo alla fervida devozione dei credenti. Avrebbe anche potuto immaginare il grande effetto ch' essa avrebbe prodotto, se sollevata ad un tratto una tenda, fosse apparsa agli occhi dello spettatore come una visione. Ma nessuno, eccetto Raffaello servendosi di tali mezzi, avrebbe potuto tuttavia ritrarre una apparizione di così viva efficacia da toccare le più segrete fibre del cuore. Vi sono suoni nella musica che potrebbero strappare le lagrime, dal piacere. Soltanto le melodie più soavi e le armonie più perfette possono impressionar l' animo in tale maniera. Le persone molto sensibili provano una simile commozione nell' ammirare la Madonna di San Sisto. Quale è la causa per cui quella pittura riesce talora a produrre tale effetto? Poichè certo esso non proviene dalla figura barbuta di San Sisto, con la sua calvizie e le sue rughe, il quale inginocchiato sulle nubi, sollevando la testa, fissa animato lo sguardo al divin Salvatore. Tiene la mano sinistra al petto, e coll' indice del-

l'altra mano, tendendo il braccio, accenna dinanzi a sè, fuori del quadro, e pare che raccomandi alla misericordia divina il popolo che sta davanti in adorazione.[1] Nè è prodotto dalla presenza di Santa Barbara dipinta dall' altro lato, essa pure dinanzi al gruppo della Vergine col divin figliuolo, figurata poco più che di profilo con un ginocchio piegato sulle nubi, girando la testa quasi di fronte, mentre colla mano sinistra piegata al seno raccoglie il manto e volge gli occhi pensosi ad osservare al basso dinanzi a sè, come in aria di compiacimento, i fedeli che si suppone stiano pregando verso Maria.[2] Sotto alla Vergine, presso al parapetto e a noi di fronte, stanno due ammirabili angioletti dei quali non vedesi che la parte superiore della figura: dietro ai medesimi scorgonsi le nubi che si muovono a vortici. Tengono essi gli occhi lucenti rivolti al cielo, e l'ali alquanto spiegate. Il primo sta col braccio destro per metà piegato ed appoggiato colla mano al parapetto, sul quale posa il gomito dell' altro braccio, mentre la mano va a sorreggergli il mento. Il compagno tiene le braccia a metà appoggiate al parapetto, con una mano sopra l'altra, e il mento su di esse. La nobile e grandiosa figura della

[1] San Sisto ci richiama i lineamenti di papa Giulio, come Raffaello ce li fece conoscere nei ritratti che eseguì di quel Pontefice. Veste il bianco càmice cinto a metà della vita, assieme alla stola finamente ricamata, e sopra indossa il piviale di ricca stoffa damascata, lavorato con oro, avente delle figure di Santi ricamati nella fascia di orlo, e colla fodera di porpora. Da un lato, sul parapetto, è collocato il triregno.

[2] Santa Barbara ha i capelli bellamente intrecciati e riuniti elegantemente da un nastro attorno alla testa, lo che contribuisce a rendere più leggiadri ed eletti i suoi lineamenti. Indossa una veste di color cenerino, la quale cadendo dalla spalla destra dietro la schiena viene poi assieme al velo, che le gira attorno alle spalle ed al braccio sinistro, raccolta dalla mano che tiene al seno, mentre coll' altra mano si direbbe che sta accennando alla torre che trovasi dipinta da un lato alla sua sinistra, dietro di essa.

Vergine primeggia dinanzi a noi nel mezzo, in luogo alquanto più elevato, tra San Sisto e Santa Barbara.

La Vergine si direbbe scesa in quel momento dal cielo toccando leggermente colle punte dei piedi le nubi. Si presenta a noi dinanzi in aria maestosa, portando al seno il divin figliuolo. [1]

La brezza spinge in modo il suo panneggiamento, da mettere in rilievo le belle ed elette forme della persona. Il drappo, che in parte le copre il capo, sollevato alquanto sopra la spalla sinistra dal vento, viene raccolto dalla sinistra mano, intanto che col braccio piegato ella tiene il divin fanciullo seduto, e coll' altra mano appoggiata sotto il braccio destro di lui, lo sostiene ritto. [2]

Raffaello diede a questa sua nobile creazione un aspetto più che terreno, anzi ideale. Esso raffigurò la Vergine che presenta all'adorazione dei fedeli il Figlio di Dio, venuto al mondo per salvare il genere umano. Ed in vero è questa una delle più belle creazioni, e forse l' unica nel suo genere, che produsse il genio dell' Urbinate. Il divin Figliuolo sorretto, come si disse, dalla madre, ci appare quale una visione celeste. Tiene esso la testa quasi appoggiata alla guancia della Vergine: sulla gamba destra piegata poggia la mano sinistra, e sta coll' altra gamba abbassata. Col braccio destro alquanto allungato, tiene le dita della mano tra le pieghe del manto della Vergine. I suoi capelli sono mossi leggermente dalla

[1] Il lungo strascico del piviale di San Sisto che, sollevato alquanto dalle nubi, vedesi sotto ai piedi della Vergine, delinea una curva di colore alquanto scuro, da dare l' idea della forma del globo nascosto in gran parte dalle nubi.

[2] La veste della Vergine è di un bel color rosso, ed attorno al seno ed alle spalle le gira un panno bianco: azzurro con risvolto gialla è il manto.

brezza. Il suo sguardo è più che maestoso, vivo e penetrante, quale conviensi alla sua origine divina; e le sue forme sono grandiose.

Staccano le figure sul cielo luminoso cosparso da una infinità di teste d' angioletti, i quali si confondono in mezzo alle nubi. Nella parte superiore vedonsi appese con anelli ad una corda due grandi tende di color verdastro scuro, le quali sollevate ai lati permettono che si contempli questa visione celeste. Ai tipi varii, alle forme elette, proprie di ciascuna figura; all' azione nobile e dignitosa e in tutto secondo la condizione loro e la loro età ed il sesso, corrispondono pure lo stile grandioso e monumentale dei panneggiamenti, la larga massa della luce e dell' ombra, la modellatura delle parti a spaziosi piani, il colorito luminoso ed argentino nelle carni con ombre ben degradate e trasparenti e con dolci passaggi di mezze tinte; [1] e così destano maraviglia i toni forti e vigorosi delle vesti a tinte trasparenti, la grande facilità e maestria con cui è condotta la pittura su tela, e la molta giustezza e varietà nel valore delle tinte, quali specialmente ci si mostrano in quei cari e piacenti angioletti appoggiati al parapetto, i quali, come si scorge osservando da vicino, mostrano d' essere stati eseguiti per ultimo, e quasi alla prima, sull' azzurro del cielo, a larghe e spaziose e magistrali pennellate. Tanta in vero è la bellezza di quest' opera che, quantunque per il restauro patito sembri di vederla come a traverso d' un fine velo cenerino che l' annebbii, e ne siano inoltre offesi qua e là in parte i contorni originali, le forme

[1] Dobbiamo convenire, che per il tono argentino delle carni, questa tela di Dresda ricorda più il ritratto del Castiglione, ora nel Louvre, che qualunque altro dipinto del maestro.

ed il modellato, pure produce sempre ancora nell' osservatore un effetto tanto gradevole ed attraente, che non si possa immaginare di più. [1]

Certo che in questo lavoro non vediamo traccia della mano di qualsiasi scolare, e tale fatto ci prova una volta di più come Raffaello sentisse il bisogno di condurre da solo di tempo in tempo qualche opera per tenere alto il prestigio del suo nome.

Ma i mezzi dei quali si valse una comunità religiosa lontana dalla residenza del pittore, per aver da

[1] La tecnica esecuzione di questo dipinto condotto con giusto valore di tinta e con molta parsimonia di colore (ad olio) su tela, ha fatto pensare al Rümohr (*Ital. Forschungen,* tomo III, pag. 131) che esso fosse stato eseguito in tal modo perchè doveva anco servire come stendardo da portarsi in processione. Il Passavant osserva, che essendo allora Raffaello al colmo della sua riputazione, non avrebbe accettato una simile ordinazione, e che non avrebbe voluto permettere che un tale capolavoro si esponesse al pericolo a cui può correre uno stendardo portato in processione; e soggiunge inoltre, per convalidare la sua asserzione, che anche il San Giovanni Battista nel deserto è dipinto in tela. Noi abbiamo da notare che è ben diversa la tecnica esecuzione della Madonna di San Sisto dalla esecuzione del San Giovanni, e che quest' ultima pittura è anco molto inferiore alle opere condotte dalla mano del maestro; e ciò per avere Raffaello affidata l'esecuzione del dipinto ai suoi scolari, come a suo luogo diremo, e come già lo aveva riconosciuto anche il Passavant; il quale inoltre osserva che la Madonna di San Sisto era eseguita su tela invece che in tavola, perchè il dipinto doveva spedirsi lontano da Roma, cioè a Piacenza. A ciò tuttavia si può rispondere che anche il quadro di Cristo che porta la croce andando al Calvario (ora a Madrid), era stato dipinto da Raffaello a Roma su tavola, sebbene dovesse esser mandato a Palermo, destinato come era per la chiesa detta di Santa Maria dello Spasimo in quella città. Così i dipinti rappresentanti il San Michele che scaccia il demonio, e la Santa Famiglia che furono spediti da Roma in Francia, erano dipinti, come vedremo, su tavola. Non è quindi fuor di luogo il pensare, come fece il Rümohr, che la pittura di Piacenza, eseguita su tela nel modo esposto, fatta per esser collocata nel coro della chiesa sopra l'altar maggiore in qualche grande solennità, e forse una volta all'anno, venisse pure portata in processione per la chiesa e fors'anche per la strada, onde si spiegherebbe la tecnica diversa usata dal maestro.

questo prima la promessa e poi l'esecuzione del dipinto, non sono ancora noti.[1] Certo dovè essere stato qualche cardinale od altro personaggio molto influente nella Corte pontificia, che riuscì a indurre il pittore a prestare l'opera sua. È probabile che l'anima delle trattative per questa commissione sia stato Antonio del Monte, cardinale di San Sisto, il quale per obbligo d'ufficio si recò a Bologna, città non molto lontana da Piacenza, nel 1515 col papa, all'incontro che questi ebbe con Francesco I, e del quale il ritratto, come si crede, vedesi nell'affresco di papa Gregorio IX che dà i Decretali nella camera della Segnatura in Vaticano, eseguito nel 1514.[2] Il buon successo avuto dal Car-

[1] Così ricorda il Vasari questo dipinto di Raffaello, vol. VIII, pag. 43: « fece Raffaello a' Monaci Neri di San Sisto in Piacenza, la tavola dello altar maggiore, dentrovi la nostra Donna con San Sisto e Santa Barbara, cosa veramente rarissima e singolare. »

[2] Roma. Ritratto indicato come quello del cardinale del Monte. Questo ritratto su tavola, che misura piedi 2 e 8 per piedi 2 e 2, fu comperato nel 1845 alla vendita della collezione Fesch dal signor Leopoldo Fabbri che ne è tuttora il proprietario. Le fattezze sono le medesime di quelle del Cardinale dietro a Giovanni de' Medici nell'affresco dei Decretali, ma più invecchiate. Il prelato è ritratto in una camera, presso ad una tavola coperta di un tappeto di color verdastro cupo, sulla quale avvi una piccola scimmia. È volto per tre quarti a destra e guarda lo spettatore. Il quadrato che porta in capo è nero, la veste a maniche larghe è di colore violaceo bruno e lavorata a fini ricami: la sopravveste di color rosso. Nella mano destra che appoggia sulla tavola, tiene una lettera. Il fondo è formato da una parete con basamento a pilastri di color giallo chiaro con tinte qua e là più scure. Dall'apertura della grande finestra, da un lato, a destra di chi osserva, scorgesi un paese con fabbriche ed alberi; in un'altura alcuni fabbricati in parte rovinati, e nel cielo qualche nube rischiarata dalla luce. La pittura ha sofferto in più maniere: la superficie è stata inegualmente pulita, ed in alcune parti, oltre le velature e le ultime finitezze, è rimasto offeso anco il colore colla sottoposta preparazione plumbea. La più danneggiata è la parte inferiore della testa dal naso in giù, e così lo sono anche le mani in alcuni luoghi. In generale però la tecnica esecuzione ed alcune parti ben conservate, ci fanno credere che il pittore che eseguì

dinale di San Sisto, può avere incuorato il Cortesi, allora cardinale di Modena, a chiedere un simile favore a Raffaello; ma questi non potè accondiscendervi.[1] La Madonna di San Sisto fu certamente eseguita, per quanto può giudicarsene dallo stile, nel medesimo tempo dei cartoni per gli arazzi della cappella Sistina.[2]

questo ritratto possa essere Sebastiano Del Piombo nel tempo del suo soggiorno a Roma, quando cercava di unire alla sua maniera veneta quella dell'Urbinate. Il paese specialmente ha molto della maniera di Sebastiano, e l'esecuzione tecnica ricorda quella, tra l'altre, che abbiamo trovata in un altro ritratto già accennato nella Galleria Scarpa alla Motta del Friuli, indicato come quello del Tibaldeo e come opera di Raffaello; e ricorda pure quella di un altro di donna nella galleria Blenheim in Inghilterra, indicata come l'amante di Raffaello. Questi due ritratti furono da noi illustrati tra le opere di Sebastiano. Vedasi *A History of Painting in north Italy*, vol. II, pag. 321 e 319-328.

[1] Vedi Gregorio Cortesi, *Mut. Epistolæ*. Venezia, 1573, pag. 144, e Pungileoni, *Raffaello Santi*, pag. 198.

[2] Dresda, Galleria. Questa tela è indicata col n° 67. Misura piedi 9 1/4 per piedi 7. Fu comperata nel 1754 da Augusto III Elettore di Sassonia per 11,000 zecchini, o come scrive il Winkelmann al Berendis, in data 17 settembre del 1754, per 60,000 fiorini, non contando le spese di trasporto e di regali. Oltre di che il compratore fece collocare nella chiesa di San Sisto in Piacenza una copia eseguita da Paris Nogari. Il pittore Giacomo Giovannini accompagnò il quadro sino a Dresda, ove ora si conserva nella Reale galleria (cfr. Passavant, op. cit., vol. II, pagg. 279-80). La pittura nel 1827 fu restaurata dal Palmaroli mediante ripuliture e punteggiamenti, come si usa lavorare in miniatura; sistema che era solito praticare quel restauratore romano. In questa operazione la figura del Salvatore fu danneggiata più del rimanente del dipinto. Offesa in parte ne è la testa della Vergine; ma più di essa le vesti. Ritoccata è la fronte di Santa Barbera, come pure lo sono i capelli e le vesti. Non vanno esenti da pulitura e da parziali ritocchi le carni dei due angioli. Hanno sofferto pure il cielo, le teste degli angioletti ed il colore delle tende. La parte più conservata del dipinto è la figura di San Sisto. Ci fu detto che in questi giorni parte del lavoro del Palmaroli fu rimossa. A Piacenza, nel luogo ove trovavasi questo capolavoro di Raffaello, vedesi ancora la copia del Nogari.

Vi sono copie della Madonna di San Sisto nel museo di Rouen, e nella chiesa di San Severino a Napoli. Un disegno fatto dall'ori-

Ma la pittura detta la Madonna di San Sisto, che Raffaello mandò a Piacenza, non è la sola che egli fece per chiese lontane da Roma. Un altro esempio l' abbiamo tra altri nella tavola che l' Urbinate mandò a Bologna per Elena Duglioli dell' Olio, nobile bolognese che fu poi beatificata nell' ottobre 1513, la quale, secondo si legge, ebbe un' ispirazione che le ordinava di edificare nella chiesa di San Giovanni in Monte, presso Bologna, una cappella ad onore di Santa Cecilia. Per mandare ad effetto questo suo disegno, ella si diresse al fiorentino Antonio Pucci, parente e protettore. Il Pucci fu incaricato della costruzione della cappella, e suo zio, Lorenzo Pucci, che fu in quello stesso anno creato Cardinale, titolare della chiesa dei Santi Quattro Coronati, pregò Raffaello di dipingere il quadro dell' altare per la detta cappella.[1]

Il Vasari ci racconta che Raffaello, « incassata (la tavola) la dirizzò al Francia, che, come amico, gliela dovesse porre in sull' altare di quella cappella, con l' ornamento, come l' aveva esso acconciato.[2] Il che ebbe molto caro il Francia, per aver agio di veder, sì come avea tanto desiderato, l' opere di Raffaello. Ed avendo aperto la lettera che gli scriveva Raffaello, dove e' lo pregava, se ci fosse nessun graffio, che e' l' ac-

ginale vedesi nella Galleria Nazionale di Londra. Nel museo Britannico trovasi una testa d' angelo (collezione Payne Knight) non molto dissimile da quella dell' angelo a destra sul davanti del quadro, ed è considerata come uno studio di Raffaello per questo angiolo; ma a noi sembra invece un disegno del Sodoma.

[1] Vedi Vasari, vol. VI, pag. 12. P. Meloni, *Atti e memorie di Santi Bolognesi,* vol. III, pag. 333, e Pungileoni, pag. 144, ricordato dal Passavant, vol. I, p. 210.

[2] L' ornamento bellissimo a fiorami intagliato, eseguito dal celebre Formigine, si trova tuttavia nella cappella ora Bentivoglio. Vedi la nota 4 al Vasari, *Vita di Francesco Francia*, a pag. 12, vol. VI.

conciasse, e similmente conoscendoci alcuno errore, come amico, lo correggesse; fece con allegrezza grandissima, ad un buon lume, trarre della cassa la detta tavola. Ma tanto fu lo stupore che e' ne ebbe, e tanto grande la maraviglia, che, conoscendo qui l'error suo e la stolta presunzione della folle credenza sua, si accorò di dolore, e fra brevissimo tempo se ne morì. Era la tavola di Raffaello divina, e non dipinta ma viva, e talmente ben fatta e colorita da lui, che fra le belle che egli dipinse, mentre visse, ancora che tutte sieno miracolose, ben poteva chiamarsi rara. Laonde il Francia; mezzo morto per il terrore e per la bellezza della pittura, che era presente agli occhi ed a paragone di quelle che intorno di sua mano si vedevano, tutto smarrito; la fece con diligenzia porre in San Giovanni in Monte a quella cappella dove doveva stare; ed entratosene fra pochi dì nel letto, tutto fuori di sè stesso, parendogli esser rimasto quasi nulla nell' arte, appetto a quello che egli credeva e che egli era tenuto, di dolore e malinconia, come alcuni credono, si morì. » Ma più sotto ci racconta: « Tuttavolta dicono alcuni altri, che la morte sua fu sì subita, che a molti segni apparì piuttosto veleno o gocciola, che altro. »[1] E il Vasari con questa seconda narrazione mostra che esso stesso dubitava che il Francia fosse morto di dolore per la vista della Santa Cecilia di Raffaello. Di fatto si può riconoscere che il Vasari ne era stato male informato; poichè ora sappiamo che moriva dopo aver collocato il dipinto di Raffaello nella cappella della chiesa alla quale era destinato.[2]

[1] Vedi Vasari, vol. VI, pag. 12 e 13.

[2] Francesco Francia morì il 5 di gennaio dell' anno 1517. (stile nuovo 1518). Il Giordani invece credeva che ciò avvenisse nel 1516 (Vedi nel *Catalogo Ragionato della Pinacoteca*, anno 1829,

Il Pucci, fiorentino di nascita, era uno dei quattro Cardinali che Leone creò nel 1513. Il suo titolo era di cardinale dei Santi Quattro; onde non era fuor di luogo che Raffaello ponesse quattro santi attorno alla figura della Santa Cecilia. Ma perchè il Pucci aveva tanta devozione per questa patrona della musica? Qual significato dobbiam dare all' organo che la santa si lascia quasi sfuggir di mano, e quale alla viola, al flauto, al triangolo, ai cembali ed al tamburo che giacciono l' uno sull' altro per terra? La spiegazione si può forse ricavare dalle cronache contemporanee. La sola preoccupazione che turbasse il Pucci era il suo difetto d' orecchio. Innalzato ad uno dei più elevati gradi ecclesiastici, trovavasi nell' impossibilità di cantare la messa. La sua voce ribelle non aveva mai emesso una nota che non lacerasse gli orecchi dell' intiero collegio dei cardinali. Appena egli cominciava a cantare, i prelati della capella Sistina prorompevano in risa irrefrenabili. Invano egli rifiutò di officiare con la scusa che cantava troppo male. La scusa non gli fu menata buona, e volendo egli trovare un rimedio a ciò, forse implorò la celeste intercessione di Santa Cecilia, e preso a maestro uno dei cantori della cappella, in sei mesi riuscì ad emendarsi del suo difetto.[1]

Bologna, Pinacoteca. Santa Cecilia.

È assai probabile che la pittura di Santa Cecilia pienamente giustificasse gli entusiasmi del Francia e le lodi che il Vasari ne fa, quando fu per la prima

l' articolo biografico di Francesco Francia, e vedi anco gli autori da lui ricordati nelle note).

[1] 11 marzo 1518, il Cardinale dei Santi Quattro rifiuta di celebrare la messa nella Cappella Sistina, « Quia cantavit ita ut omnes riserunt. » Paris, De Grassis, *Diarium*, vol. III, pag. 161. 1° novembre 1518, lo stesso rifiuto per la stessa causa, ivi pag. 713. 2 febbraio 1519, il cardinale Pucci canta la messa nella cappella Sistina, « Cui studuerat per menses sex, ut bene cantaret. » Ivi, pag. 743.

volta esposta nella chiesa di San Giovanni in Monte. Il disegno che aveva eseguito Raffaello di questo soggetto, fu inciso da Marcantonio in un rame che non riproduceva esattamente le bellezze della pittura.[1] Tecnicamente parlando, l' opera è stata eseguita da Raffaello subito dopo compiuta la Madonna di San Sisto. Ma poichè la pittura che è su tavola, andò soggetta ad alcuni danni, si credette necessario per la sua conservazione di trasportarla sopra tela, e venne poi qua e là restaurata, nel modo usato tempo addietro, per cui ha molto perduto di quella perfetta armonia di colore e giustezza di forme, che vediamo nelle opere dell' Urbinate. Con tutto ciò il dipinto si

[1] Non è questo certamente il solo esempio che dimostri come Marcantonio si sia servito dei primi pensieri della composizione del maestro. Una prova l'abbiamo già trovata (ed altre molte potrebbero ancora citarsi) nella incisione del Parnaso. Nella bella stampa di cui ora si tratta, la testa di Santa Cecilia è inclinata a destra invece che a sinistra, e l'organetto che tiene capovolto non mostra le canne in atto di cadere. Ai piedi della Santa avvi la musica con sopra il flauto, il cembalo colla pelle rotta, ed un altro istrumento sul quale posa il piede sinistro. La testa di Santa Maria Maddalena vedesi qui di profilo, invece che di tre punti come nel dipinto, ed è rivolta verso gli angeli, i quali sulle nubi stanno suonando il primo l'arpa, quello di contro a questo la viola, e l'altro nel mezzo il treppiede. Ai lati due altri angeli, uno per parte, stanno a mani giunte, spingendosi alcun poco innanzi per osservare i Santi che trovansi nella parte di sotto. Tra Santa Cecilia e Santa Maddalena, vedesi di fronte Sant' Agostino vescovo, col libro chiuso nelle mani, e la testa coperta dalla mitra, rivolta al libro. Dall'altro lato vedesi San Giovanni Evangelista egualmente di fronte e cogli occhi rivolti da un lato, mentre colla mano sinistra tira a sè il manto. Il San Paolo poggia la mano destra sull'elsa della spada, la cui punta tocca la terra, e colla testa, rivolta quasi di tre punti, sta osservando dinanzi a sè. Variano pure in parte i panneggiamenti. E certo confrontando questa composizione incisa da Marcantonio col dipinto, come giustamente osserva il Müntz (op. cit., pag. 549), il quale assieme ad una incisione del quadro dà anco una fotografia dell' incisione di Marcantonio, si vede che Raffaello nell'eseguire il dipinto migliorò assai la composizione.

mostra sempre come una tra le più belle creazioni del maestro.

Nella parte superiore del dipinto, sulle nubi, si vede un coro di graziosi angeli, parte ritti e parte seduti, con libri di musica aperti dinanzi a loro, tutti in atto di cantare. Dei due a destra, il primo tiene dinanzi a sè sulle ginocchia il libro spiegato, mentre il suo vicino a lui appoggiato, coll' indice della mano destra, allungando il braccio, ne tocca le pagine. Tre altri, nel mezzo, tengono nelle mani un libro aperto, ed un quarto, veduto di profilo, allungando il braccio destro, poggia la mano sulla pagina del libro tenuto dai compagni, e sta intento ad osservare nel foglio che tiene con l' altra mano appoggiato al ginocchio.

Questa gloria d' angeli, così ben disposti in guisa di semicerchio sulle nubi, stacca su di un cielo luminoso. Osservandoli, pare invero di sentire le loro angeliche melodie, quelle che rapivano in estasi Santa Cecilia. La Santa cessando di suonare rivolge dolcemente la testa verso il cielo, lasciandosi quasi cadere di mano l'organetto. Incantevole è il suo aspetto giovanile, e viva è l' espressione del volto, come belle ne sono le forme e pieno di verità l' atteggiamento. I capelli a treccie si rannodano al sommo del capo; quelli attorno alla fronte rialzati, ricadono copiosi in ricche masse ai lati della testa e del largo collo sulle spalle. L' abbigliamento è pur ricco e bellissimo. Indossa una corta tunica gialla di damasco a fiori violetti, con attorno al collo una larga orlatura scura tempestata di perle, con un fermaglio nel mezzo. La tunica è riunita sotto il seno da una fascia ed abbottonata dalle due parti: la sottoposta veste di color rossiccio violetto coll' orlatura scura, si delinea con bel garbo at-

torno ai piedi coperti dai sandali. Questa Santa trovasi nel mezzo del quadro, ed a noi di fronte. Sul davanti, alla sinistra di lei, sta Santa Maria Maddalena tenendo l' ampolla dell' unguento nella mano sinistra. Vedesi questa di profilo in atto brioso e lieto, ma colla testa rivolta quasi di faccia come di chi osservi fuori del quadro dinanzi a sè. Si direbbe dal suo movimento che essa ha raggiunto in quell' istante Santa Cecilia. È una bella figura d' aspetto quasi matronale, dalle vesti sfarzose, la quale mirabilmente contrasta con la figura severa di San Paolo, che sta al lato opposto. Il volto della Maddalena non è così giovanile, nè i suoi lineamenti son così candidi, come quelli di Santa Cecilia; le forme ne sono più ampiamente sviluppate; ma l' occhio ha qualche cosa di quello sguardo penetrante che Raffaello aveva appreso a dipingere. La maestosa figura di San Paolo è vestita di una tunica verde nascosta in parte dal manto rosso. Tiene la testa, coperta da folti e ricciuti capelli, rivolta a terra in atto pensieroso. Porta la mano destra al mento coperto da folta e lunga barba, ed il gomito posa sul dorso della mano sinistra, la quale, mentre s' appoggia sul pomo dell' elsa della spada, la cui punta tocca il terreno, stringe un foglio, cioè la lettera ai Romani. Qui vedesi distintamente come Raffaello abbia di nuovo rinfrescati i suoi ricordi dell' arte di Leonardo durante la sua recente visita a Firenze: com' abbia in questo quadro voluto ripetere la prova che egli aveva già fatto nella Disputa, adattandovi una bella figura della Natività del Da Vinci.[1] La durata dell' impressione che l' Urbinate

[1] Come già si osservò, è quella che vedesi di profilo ritta in piedi a sinistra di chi guarda la tavola di Leonardo negli Uffizi in Firenze.

provò rivedendo quella pittura, e che si può agevolmente avvertire anche in altri suoi quadri di questo tempo, apparisce pure in quelle due figure di San Giuseppe nelle Sante Famiglie, che portano l'una il nome di Madonna della quercia (Museo di Madrid), e l'altra quello di Madonna di Francesco I (Louvre), come anche negli apostoli della Trasfigurazione. Ai lati di Santa Cecilia e dietro a San Paolo, avvi San Giovanni Evangelista, ed in vicinanza ai suoi piedi il libro sul quale sta l'aquila. La mano sinistra, piegando il braccio, tiene al seno sopra la veste, e inclina alquanto sulla spalla sinistra la bella testa giovanile fornita di ricca e folta capigliatura che, discriminata nel mezzo, cade ricciuta e copiosa ai lati del collo e delle spalle. Rivolge lo sguardo pieno di compiacimento dal lato opposto verso Sant' Agostino vescovo, il quale trovasi tra la Santa Cecilia e la Santa Maria Maddalena. Sant' Agostino è vestito in pontificale; nella destra stringe il pastorale, e l'altra mano tiene aperta e sollevata, rivolgendosi animato ad osservare l'Evangelista Giovanni che gli sta di contro, come se attendesse da lui qualche risposta, o come in atto di scambiarsi qualche pensiero. Il gruppo dei cinque santi abilmente intercetta la maggior parte della vista di colline verdeggianti e coperte d'alberi: sulla cima di una di queste colline vedesi una chiesa, colla quale forse il pittore intese di alludere alla chiesa di San Giovanni al Monte presso Bologna, dove era stata eretta la cappella che doveva contenere la tavola. Gli strumenti, dipinti da Giovanni da Udine, danno prova dell'abilità di quell'artista,[1] che

[1] Il Vasari, vol. XI, p. 31. *Vita di Giovanni da Udine*, racconta: « Raffaello dunque, che molto amò la virtù di Giovanni, nel fare la tavola di Santa Cecilia, che è a Bologna, fece fare a

probabilmente eseguì insieme a Giulio Romano alcune altre parti di questo capolavoro. In altri dipinti posteriori, intrapresi in simili circostanze, Giulio lavorò probabilmente assai più che non gli fosse concesso in questo, ma in essi l'opera del maestro perdette alquanto della sua bellezza e originalità, alla quale fu invece sostituito un più uniforme e meno abile studio dal vero. In questo quadro si avverte in larga misura quel magistrale trattamento, quelle forme, quell'espressione dei volti, quella grandiosa dignità e quel colorito che erano doti proprie di Raffaello.[1]

Giovanni un organo che ha in mano quella Santa, il quale lo contraffè tanto bene dal vero che pare di rilievo, ed ancora tutti gli strumenti musicali che sono ai piedi di quella Santa: e quello che importò molto più, fece il suo dipinto così simile a quello di Raffaello, che pare d'una medesima mano. »

[1] Santa Cecilia. Galleria di Bologna, n° 152. Tavola trasportata su tela. Misura piedi 7 1/4 per piedi 4 1/2. La pittura fu inviata a Parigi nel 1798 e trasportata su tela da Hacquin nel 1803. Fu restituita a Bologna nel 1815; e quivi si cercò di toglierne alcuni dei ridipinti di Hacquin: fu poi inegualmente pulita, e qua e là si vede che il colore fu in parte alterato, causa per cui le ultime finitezze sono scomparse. La gloria è quella che ha sofferto ingiurie, ed in alcuni luoghi è anco macchiata. I colori delle vesti delle figure furono in alcune parti ripassati, e le ombre ne sono in alcuni punti oscurate ed opache, come pure più o meno quelle delle carni. Oltre il modellato delle forme, anco i contorni sono stati più o meno offesi. Delle figure, quella che ha meno sofferto è il San Giovanni Evangelista; così pure nel fondo la campagna verdeggiante è viva di vegetazione, bella e fresca di colorito. La tecnica esecuzione, la ricchezza del colore, le magistrali pennellate, i caratteri delle figure, i loro tipi, come le forme loro, e il largo panneggiamento, ci fanno conoscere essere stata quest'opera una delle migliori dell'Urbinate, e tale da giustificare pienamente gli elogi che ne fa il Vasari.

Le molte copie che furono fatte della « Santa Cecilia » dimostrano quanta ammirazione destasse anco nel secolo XVII questo capolavoro. Le migliori copie sono: quella di Guido Reni, che trovasi ora sull'altare della seconda cappella a man destra in San Luigi de'Francesi a Roma; quella attribuita a D. Calvaert e comperata da Casa Ranuzzi a Bologna, la quale trovasi al Museo di Dresda, sotto il n° 69 (su tela; misura piedi 8 1/2 per piedi 5 1/4);

Galleria Barberini: La Fornarina.

La così detta Fornarina del Palazzo Barberini a Roma era considerata fin dal XVII secolo, quale il ritratto di una donna unita a Raffaello da vincoli di una stretta intimità. Le parole con le quali Fabio Chigi descriveva il ritratto che trovavasi nel palazzo del Duca Buoncompagni nel 1618, dimostrerebbero che il gusto del tempo non era molto concorde con quello di Raffaello. Egli dice che la pittura è brutta: « tabulam non admodum speciosam. »

Dal braccialetto che stringe il braccio sinistro della donna, sul quale era scritto, come è scritto tuttora, il nome di Raffaello, Fabio Chigi inferiva che la donna ritratta fosse una persona alla quale il pittore era intimamente legato.[1] Esaminando il volto ed il

La copia della Santa Cecilia molto restaurata, per non dire tutta ripassata a nuovo, fu comperata a Bologna nel 1859, e fa ora parte della Pinacoteca di Monaco sotto al n° 1054. I disegni della figura di « S. Paolo » che fan parte dei disegni dell' Accademia Veneta, pervenutivi dalla collezione Toyler di Harlem, non sono che copie.

[1] Cfr. *Agostino il Magnifico,* ed. dal Cugnoni, op. cit. pag. 30. Dalla nuova edizione del Vasari edito dal Sansoni (vol. IV; p. 356) togliamo la notizia che da una postilla manoscritta nel margine d'un esemplare della edizione del Vasari nel 1568, posseduto dall'avvocato Vannutelli di Roma, si rileverebbe come solamente verso la metà del secolo XVII, la donna amata da Raffaello, detta la Fornarina, si chiamasse Margherita. Si dice ancora che ella abitasse in una casa segnata al numero 20 della strada di Santa Dorotea. Per altre notizie intorno a questa donna si consulti anche il vol. II del nostro *Raffaello,* pag. 225. Nel citato Commento al Vasari è inoltre notato che il barone Alfredo Reumont in una sua nota stampata nel vol. III, fasc. I, II, pag. 233, parlando delle vicende del ritratto di cui ci occupiamo, narra come nell' anno 1595 tra le pitture possedute da Caterina de' Nobili, moglie di Sforza Sforza, conte di Santa Fiora, esistesse (secondo le informazioni date a Rodolfo II imperatore dal vicecancelliere Coradusz, ambasciatore cesareo a Roma) « una donna nuda ritratta dal vero, mezza figura di Raffaello, » e come quel ritratto passasse in casa Boncompagni allorchè Costanza, unica figliuola della suddetta contessa di Santa Fiora, sposò nel 1576 Giacomo Boncompagni, figliuolo di papa Gregorio XIII, fatto marchese di Vignola nel 1577 e duca di Sora nel 1580. Quando il Chigi

corpo di questa figura, non sembra che essa mancasse di pregi. Negli occhi, nelle labbra sensuali e bellamente tagliate, trovasi qualche cosa che contraddice alle

vide quel ritratto, esso era posseduto da don Ugo Boncompagni, e nel 1642 il quadro era già nel Palazzo Barberini.

Antonio Bertolotti, nel suo lavoro *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova* (Mantova, 1885, a pag. 31), ci fa conoscere come Lodovico Cremaschi, uno degli agenti mantovani a Roma, scrivesse il 22 febbraio 1597 al Duca, suo signore, di aver veduto dalla contessa di Santa Fiora alcuni quadri, fra i quali: « la mezza Venere nuda con occhi e capelli negri, nel braccio sinistro della quale in un braccialetto è scritto *Raphael Urbinas*, et ..... in un quadro maggiore la decollazione di S. G. B. »: del qual dipinto dà pure la descrizione. Dopo alcuni giorni lo stesso Lodovico Cremaschi riferiva alla signora Contessa, che lo stimatissimo signor Duca di Mantova desiderava di far l'acquisto dei due quadri, « nè voleva mirare a prezzo per quanto grande si volesse per conseguirli concorrendo però la volontà et contento di Lei.... » Ma la Contessa gli fece dire dal cav. Ramazzotti, « ch'ella era horamai in età decrepita et ritirata dal mondo e che aveva riservato a sè quelle ed alcune altre pitture per la consolatione et sollevamento della faticosa vita che le restava, e con pensiero di lasciarle a' suoi discendenti come cose che rendevano testimonianza del decoro, riputazione e nobiltà della casa Sforza, et per questo stimarle assai più che denari, o altre cose pretiose et saper hormai per lungh' uso in qual maniera si guardino e si conservino lungamente; et per questo supplicar Sua Altezza a farle grazia che le potesse godere quel poco avanzo di tempo che le restava. » Non si restò il Duca per questa risposta di rinnovare una o due volte gli uffici; ma quanto più si mettevano ragioni insieme per persuaderla a risolversi secondo il gusto di S. A., tanto più saldamente, anzi ostinatamente ella persisteva nelle prime risposte, onde il Cremaschi scriveva che di questa risoluta volontà di lei dava conto a S. A. « sì perchè sappi che cosa si possa sperare da questo animo indurito, sì perchè conosca che io non ho mancato nè a fatica nè a diligentia per .... comprare detti quadri. » Il Bertolotti aggiunge, che la « mezza Venere nuda » non è altro che l'odierna Fornarina, la quale trovasi nel palazzo Barberini, e osserva giustamente che: « se è lodevole l'istanza del Duca di Mantova per avere a qualunque costo capi-lavori d'arte non è meno degno d'encomio il dignitoso diportamento della contessa di Santa Fiora nel dare il rifiuto. » Questa nobil signora, sempre secondo il Bertolotti, era Caterina de' Nobili di Montepulciano, pronipote di Giulio III, vedova di Sforza conte di Santa Fiora, la quale ebbe una sola figlia per nome Costanza, sposa di Giacomo Boncompagni poi duca di Sora.

parole del prelato. Ma il Chigi aveva probabilmente ragione giudicando del carattere della donna, che Raffaello ha reso noto con tratti di indelebile fedeltà.

È rappresentata seduta di prospetto, tenendo gli occhi neri e risplendenti rivolti alcun poco da un lato, come se stesse osservando con compiacenza, e quasi sorridente, chi stava di contro facendole il ritratto. Bella e spaziosa ne è la fronte, come belle sono le sopracciglia e gli occhi. Il naso un po' lungo termina alquanto adunco; pienotte sono le guancie; regolare la bocca, ed il mento rotondo ma alquanto piccolo, come lo è il collo. La figura ha buone proporzioni, e le forme del nudo sono in parte coperte da un velo trasparente, che le gira attorno al braccio destro piegato, ed è raccolto colle dita della mano che essa tiene leggermente appoggiata nel mezzo del seno. I fianchi e le gambe sono nascoste da un drappo rosso lacca di tinta vigorosa, sul quale, a guisa di Venere, ella posa nel mezzo l' altra mano, mentre nel braccio vedesi infilato il braccialetto colle parole RAPHAEL . URBINAS. Attorno ai bruni capelli discriminati nel mezzo, gira, a guisa di turbante, uno scialle con righe gialle ed azzurre, che lasciando scoperto l' orecchio sinistro, è riunito alla nuca. Su questa elegante acconciatura avvi un ricco fermaglio con pietre preziose, il quale concorre ad abbellire quelle forme d' una bellezza passata e che sta ben presto per raggiungere il tramonto, come ce lo dimostra una certa rilassatezza nelle forme, e specialmente del seno, oltre ad una certa grossezza del ventre; il che tuttavia è riprodotto con fedeltà ammirabile. Ed è tale ancora la bellezza di quegli occhi e di quella fronte, che pensiamo fosse da modelli come questo che Raffaello studiasse per cavare quel tipo ideale, che

abbiamo veduto nella Madonna detta di San Sisto. Il colorito delle carni di questa donna è brunastro-chiaro tendente ad una tinta calda, rossiccia sulle guancie e vinacea sulle labbra; carattere questo pure delle donne romane.

La figura rischiarata da una luce temperata, stacca su di un fondo verdastro-scuro formato da un folto cespuglio di agrumi e di alloro, mentre alcuni alberetti si delineano all' intorno della figura a guisa di spalliera o corona, lasciando solo vedere nell' alto parte dell' azzurro del cielo. Noi troviamo per questo ritratto, di nuovo, in Raffaello le reminiscenze delle opere di Leonardo, sia per la fedeltà della riproduzione della natura, sia per il boschetto sopra descritto, sia per l' eleganza dell' atteggiamento della figura, sia finalmente per il modo col quale fu condotto a termine il lavoro. Si riconosce, esaminando da vicino il quadro, che Raffaello, dopo aver ottenuto le forme ed ogni particolare con grande fedeltà e precisione, ripassò il tutto, e condusse a termine la pittura lavorandovi a più riprese con fini velature. Con questo metodo egli ottenne un tono ricco e smaltato di colore, oltre a molta fusione nelle tinte. Ma ora, a causa della ineguale pulitura e dei ritocchi, la pittura ha molto perduto della primitiva bellezza; così le forme come i contorni sono offesi in alcuni luoghi, per cui al primo vederlo il dipinto non produce quell'effetto piacevole che doveva avere quando uscì dalla mano dell' Urbinate.[1]

[1] Roma. Palazzo Barberini. Sala III, n° 82. Non si ha alcun documento che provi come questo ritratto di grandezza naturale, dipinto fino alle ginocchia, sia il ritratto dell' amante di Raffaello. Fabio Chigi non aveva altre prove che quella firma di Raffaello « Raphael Vrbinas » che leggesi sul braccialetto, e l' asserzione troppo generica del Vasari che Raffaello dipinse i ritratti di

Pietroburgo. Eremitaggio. Imitazione di Giulio Romano.

Giulio Romano cercò d'imitare questa forma dell'arte raffaellesca in un ritratto di donna in parte nuda e con uno scialle giallo a righette rosse, accomodato egualmente che nel quadro della Galleria Barberini, attorno ai capelli. Il dipinto trovasi nella Galleria di Pietroburgo. Mentre però Raffaello seppe elevare il vero, a cui sempre ricorreva, ad un certo fare grazioso, sottile e finito, il discepolo non seppe certo nascondere quella consueta sua ruvidezza, che apparisce in tutte le sue opere, anco le migliori, come sarebbe questo ritratto di Pietroburgo, il quale, come si riconosce dalla segnatura posta sul quadro, era un tempo stato attribuito allo stesso Raffaello. [1]

molte donne, e particolarmente quello della sua (vedi Vasari, vol. VIII, pagg. 36 e 44). Il Palmaroli ripulì inegualmente la pittura nel 1820. Le parti più offese sono il collo, il petto, il velo e la mano che vi posa sopra: inoltre le ombre hanno sofferto in più luoghi, come pure le mezze tinte. Il fondo è cresciuto di tinta e divenuto alquanto scuro. Gli occhi e la fronte sono le parti più conservate.

Roma, Palazzo Borghese. Avvi una copia attribuita a Giulio Romano, ma è troppo debolmente eseguita per essere di questo scolare di Raffaello.

Roma, Palazzo Sciarra. Copia più debole di quella del palazzo Borghese.

Museo Capitolino. Un'altra più debole copia è indicata nella Galleria col n° 150.

[1] Pietroburgo. Eremitaggio. Ritratto dipinto su tela e indicato col N. 58. Misura m. 1,1 per m. 0,91. Fece parte nell'anno 1682 della collezione della principessa Rossano a Roma, quindi della collezione Lambruschini a Firenze, e da ultimo della collezione di Camillo Pamfili a Roma. La figura di grandezza naturale e veduta fin sotto le ginocchia, è dipinta seduta di fianco nell'interno di una stanza d'un palazzo, dinanzi ad un tavolo sul quale è collocato uno specchio di forma circolare, ed un recipiente con sotto delle bragie accese, in vicinanza d'una finestra a traverso della quale scorgesi il cielo. Una grande finestra s'apre pure dall'altro lato della figura, con una balaustra, sopra la quale stanno alcuni vasi di fiori ed una scimmia; mentre più lungi si scorge una loggia che ricorda quella del Vaticano, a cui si affaccia una donna a stendere un drappo, e da un lato, in una nicchia, è

Un altro quadro, oltre la Santa Cecilia, dipinse Raffaello per commissione del conte Vicenzo Ercolani e lo spedì a quel signore a Bologna. Giudicando dai caratteri del dipinto, che è la tavoletta colla visione del profeta Ezechiele nella Galleria Pitti, si ha luogo di credere che Raffaello ne affidasse, da un suo schizzo o disegno, l'esecuzione a Giulio Romano sotto la sua direzione, ed alla fine ripassasse il dipinto, dandogli, per quanto gli fu possibile, quel magistrale carattere che è proprio di lui. Per tal modo, una delle più grandiose concezioni di Raffaello, che doveva combinare insieme l'arte classica e la cristiana, non raggiunge quella eccellenza che avrebbe avuto se fosse stata condotta interamente dalla mano del maestro.

Galleria Pitti. La Visione d'Ezechiele.

dipinta una statua. Dalla loggia vedesi in lontananza una parete colla porta, e sopra di questa un busto. La donna, ritratta, come dicemmo, al naturale, è nuda sino ai fianchi, ed ha la testa rivolta verso lo spettatore, mentre colla mano sinistra appoggiata al petto, sostiene il velo, e nel braccio porta infilato un braccialetto. Dal collo le pende una ricca collana a cui è attaccato un gioiello, e nella mano destra ella tiene l'altra parte del velo che le scende da dietro la testa, sollevando a mezzo il braccio. La testa, come il collo ed il rimanente della figura, hanno forme regolari, ma alquanto magre ed ossute. I capelli sono scuri, e bruno-scuri sono gli occhi e le sopracciglia. La veste di color verde-azzurro, il rivolto della quale è di tinta rosso-giallastra, scende dai fianchi e va a coprire le gambe: da un lato, sul davanti, pende porzione di una tenda verde sulla quale si legge: « 185. DI RAFAEL . D' VRBIN (*sic*) »; iscrizione aggiuntavi posteriormente da chi credeva che l'opera fosse dell' Urbinate. Il colore di questo dipinto è alquanto crudo; le carni sono di tinta olivastra con ombre brunastro-scure; vigorosi, ma cupi i toni delle vesti. La pittura in generale presenta una certa durezza. La figura, che stacca su di un fondo scuro, riceve la luce dalla finestra che trovasi alla sua destra. Nel catalogo, molto giustamente, il dipinto è dato a Giulio Romano, ed è in vero una delle più belle opere di questo scolare dell'Urbinate. Non sarebbe fuori di luogo il credere che questo ritratto, il quale dovette essere dipinto a Roma, vivente Raffaello, sia stato eseguito da Giulio su di uno schizzo o di un disegno del maestro. Il catalogo ricorda che questo ritratto è creduto di Lucrezia Borgia figlia di papa Alessandro VI e Duchessa di Ferrara.

Come la Madonna di San Sisto, anche l' Ezechiele rappresenta una visione. Tanto nella gran tela quanto nella tavoletta, l' aria in cui si irradia la luce, è ripiena di evanescenti figurette di cherubini. La scena è nel firmamento, quale ci apparisce dal nostro pianeta. Nella composizione dell' Ezechiele, come lo comportava il soggetto ben diverso da quello della Madonna di San Sisto, trovansi elementi dell' arte classica, che naturalmente non si riscontrano nella tela di Dresda. Di fatti il Padre Eterno ricorda la forma greca del Giove, con qualche reminiscenza dell' Eterno dei mosaici della capella Chigi; ed il gruppo è imaginato con un metodo di distribuzione che ci fa pensare al gruppo del Toro Farnese. L' Eterno apparisce in cielo con le braccia sollevate e le mani aperte, sostenute da due angioletti, ed il suo sguardo è severo ed imperioso.[1]

Egli siede sull' aquila che sta ad ali spiegate e col becco aperto ansante, ed è sostenuto dal bue e dal leone posati questi pure sulle nubi e ad ali spiegate, colle teste sollevate verso di lui in atto di muggire. Da un lato, alla destra dell' Eterno, avvi un angelo librato in aria ad ali spiegate e colle braccia incrociate al seno; il quale, facendosi alquanto innanzi rivolto colla testa all' Eterno, fissa in lui lo sguardo. La sua veste, cinta a metà della vita, in parte sollevata e mossa dal vento, dà a questa figura l' apparenza di una Vittoria dell' arte antica. Il gruppo che stacca per tono sullo splendore della gloria, è circondato da nubi accavalcantisi all' intorno, e parte è rischiarato dalla luce celeste, parte in ombra. Dal-

[1] Molto giustamente il Vasari (vol. VIII, pag. 32) descrivendo questa tavoletta dice: « un Cristo a uso di Giove in cielo e d' attorno i quattro Evangelisti come gli descrive Ezechiel. »

l' alto della tavoletta, nel mezzo, un fascio di raggi di luce è diretto verso l' Eterno.

Nel sottostante paese, a sinistra di chi osserva, vedesi la figuretta del profeta Ezechiele rivolta alla miracolosa visione: presso di lui scorgonsi una figuretta ed un cavallo. Nel mezzo, sul davanti, si alza una quercia ricca di verdura sopra un deserto lido battuto dalle onde del mare. La scena ispira un sentimento irresistibile di potenza misteriosa, accresciuto dalla larga proiezione di forti ombre e di vive luci concentrate nella persona dell' Eterno.

È questo in parte coperto, dai fianchi sino ai piedi, d' un manto rossiccio con ombre calde di color plumbeo, il quale girando attorno al braccio destro e dietro alla schiena, ricompare sul davanti, delineando in modo grandioso le sottoposte forme delle gambe e lasciando a nudo i piedi: al giusto equilibrio delle figure corrisponde quello della massa spaziosa della luce e delle ombre, che fanno mirabilmente rilevare in un ambiente di atmosfera vaporosa, questa apparizione, ed aggiungono alla grandiosità della figura principale che torreggia al di sopra della terra una potenza maestosa.

L' esecuzione è, per quanto può esserlo, ardita; e chi esamini attentamente la pittura, può scernere che le forme dei cherubini sono indicate con una punta sul colore del fondo. Il colorito ricco e smaltato mostra una tal quale crudezza ed opacità di tinte. Qua e là vedonsi alcune pennellate e ritocchi finali, come tra altri quelli sulle carni degli angeli che sostengono le braccia dell' Eterno, dati con tanta maestria che vi si riconosce la mano del maestro, la quale accomoda e raddrizza l' opera condotta quasi del tutto a compimento dal suo scolare Giulio Romano.

Questo dipinto dovrebbe essere stato eseguito dopo il 1516, cioè dopo il mosaico dell' Eterno portato da angeli, che abbiamo ricordato nel mezzo della volta della cappella Chigi, e prima delle pitture delle Loggie Vaticane. [1] Tutto fa credere che il conte Ercolani commettesse a Raffaello questa pittura durante la breve dimora dell' artista a Bologna, e che la ricevesse dopochè la Santa Cecilia era stata già collocata in San Giovanni in Monte. Cronologicamente essa vien forse dopo il quadro rappresentante Cristo

[1] L' « Ezechiele » n. 147. Palazzo Pitti, Firenze. Pittura su tavola ben conservata. Misura pollici 18 ½ per 13 ½. Questa pittura è descritta dal Lamo, *Graticola*, pag. 12, e dal Malvasia, *Felsina pittrice*, vol. I, pag. 44. Il Malvasia dice inoltre che furon pagati per essa a Raffaello 8 ducati: egli stabilisce la data di questa rimessa di denari nel 1510. È probabile però che questa asserzione sia erronea.

Il Passavant (op. cit., vol. II, pag. 151) molto giustamente osserva, che il modo col quale è concepito il soggetto, e lo stile del disegno, dimostrano che la pittura deve appartenere ad un'epoca più tarda, cioè quando Raffaello sull' esempio di Michelangelo cercava la grandiosità della composizione, l' energia dei movimenti e la larghezza delle forme. Difatti il Vasari (vol. VIII, pag. 32) racconta, che dopo il quadro della Santa Cecilia Raffaello fece questo quadretto per il conte Vincenzio Arcolano. In esso fu da Raffaello concepito e rappresentato il soggetto con forme sì grandiose, che sembra di aver dinanzi a noi un gruppo non di figure piccole, ma di proporzioni colossali. A ciò deve essere stato condotto Raffaello non solo dalla vista delle opere di Michelangelo, ma ancora dallo studio delle opere dell' arte classica, la quale seppe ottenere con figure di piccola dimensione forme tanto grandiose da farle comparire ben maggiori di quello che erano in realtà. Dopo il ritorno delle opere d' arte, dalla Francia in Italia nel 1815, questo quadretto fu portato a Firenze ed ora fa parte dei quadri della Galleria Pitti.

Venezia. Una copia, che tempo addietro appartenne alla baronessa Biella di Venezia, molto alterata dal ridipinto, per non dire completamente coperta, fu considerata da alcuni critici come una replica originale.

In Inghilterra. Due altre copie fan parte delle collezioni Baring e Buccleuch; ed a Vienna, nel Belvedere, se ne conserva una quarta in assai buono stato.

Tavola X
Lo Spasimo (Museo di Madrid).

che va al Calvario, da Raffaello eseguito per la chiesa di Santa Maria dello Spasimo, de' frati di Monte Oliveto a Palermo; quadro che ebbe il nome dello Spasimo di Sicilia dopochè Filippo IV di Spagna lo comperò e lo fece appendere all' altar maggiore della Cappella Reale.

Madrid. Museo. Lo Spasimo di Sicilia.

Nessun documento ci fu tramandato dagli storici che possa comprovare chi abbia dato la commissione di questa tavola detta dello Spasimo di Sicilia, o quali persone fossero interessate al suo compimento. L' esecuzione è probabilmente contemporanea a quella del rame di Agostino Veneziano, nel quale è riprodotta la composizione, con la data del 1517. Il Vasari ci racconta che la pittura doveva esser portata a destinazione per mare: il bastimento fece naufragio nel golfo di Genova; i genovesi la ritrovarono e per un certo tempo si rifiutarono di consegnarla. Però Leon X aveva troppo potere per non riuscire, e la tavola per suo intervento fu restituita e portata in Sicilia. Il Vasari afferma soltanto che Raffaello fece quell' opera, come aveva fatto d'altre, « avendo a servire per persone grandi e segnalate; oltra che ancora per qualche interesse particolare non poteva disdire. » [1] È naturale dunque che questi uffici dovessero avere il medesimo risultato di quelli fatti per ottenere da Raffaello la Madonna detta di San Sisto e la Santa Cecilia. Sul davanti del quadro, nel mezzo della strada ingombra di pietre, di sassi, di cespugli e d' avvallamenti, che conduce al Calvario, vedesi Cristo che inciampa e cade a terra sotto al peso della croce che gli grava sulla spalla. Tiene le ginocchia a terra ed è alquanto incurvato e colla mano destra appoggiata alla croce, mentre coll' altra tenendo

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 37 e 38.

il braccio steso, si appoggia ad una pietra. Volge la testa coronata di spine e grondante sangue, e gli occhi pieni di viva espressione di dolore, ad osservare la Vergine madre, che inginocchiata vicino ai piedi del suo Divin Figliuolo, stende le braccia e le mani e spinge innanzi la persona piena di materna angoscia, cogli occhi lagrimosi pietosamente riguardando il figlio. Il nobile volto del Salvatore, di forme regolari, è circondato da corta barba e dai folti capelli, che gli cadono di sotto la corona di spine dietro l' orecchie ed il collo, e terminano a treccie ricciute sulle spalle. Macchie di sangue formate dalle punture dei rovi, bruttano quel volto divino alterato dal dolore, ma che pur esprime un sentimento di rassegnazione e di costanza. In questa fusione dell' energia e della nobiltà in lineamenti già virili, consiste appunto la diversità che si nota tra il tipo del Redentore quale lo concepì Raffaello nei lavori eseguiti intorno a quest' epoca, e quello rappresentato nella Deposizione del 1507, che ora trovasi nella galleria Borghese.

Sul davanti, presso alla Vergine, sta una delle Marie inginocchiata, la quale, mentre volge lo sguardo al Salvatore, solleva colla mano destra il lembo del manto che la Vergine porta sul capo, e coll' altra la sostiene sotto l' ascella. Ha costei lineamenti e forme giovanili; la folta capigliatura è raccolta ed accomodata a treccie attorno alla sua testa. Dall' altro lato è figurata un' altra Maria, forse la Maddalena, dai lunghi capelli spartiti nel mezzo, che scendono copiosi e sciolti ai lati della testa e lungo le spalle. Incurvata alquanto, sorregge col braccio destro steso la Vergine tenendole la mano sotto la destra ascella, e volge animata la testa, piena di dolore e di forte passione, fissando lo sguardo in

quello del Salvatore. Dietro la Vergine si trova il giovane Evangelista Giovanni con folti e copiosi capelli, discriminati nel mezzo, che scendono ai lati sul davanti e sulle spalle; alcun poco incurvato, mentre assiste le due Marie a reggere la Vergine, spingesi innanzi esso pure cogli occhi lacrimosi e la faccia addolorata verso il divino Maestro. Questo elegante gruppo pieno di vita, di passione e di vivi contrasti, viene a ricevere il suo compimento dalla terza delle Marie, che, ritta in piedi dietro al gruppo, piena di mestizia fissa egualmente gli occhi nel Cristo caduto sotto il peso della croce. Tiene questa le braccia piegate portando al mento le mani colle dita incrociate. Nobili e belli ne sono i lineamenti, come piena di profonda passione è l'espressione del volto e del movimento. Veste con certa semplicità ed eleganza; ed attorno ai capelli porta accomodato un panno. Il tipo di essa ci richiama alla memoria quello della Madonna detta della Seggiola. Nelle Marie dello « Spasimo » noi vediamo ancora quel modo elegante e bello di raggruppare, che già abbiamo notato nella Vergine svenuta e sorretta dalle Marie nella tavola della Galleria Borghesi, ma qui, come già abbiamo osservato per il Cristo, con un'arte più veritiera, più formata e più progredita, ed il tutto reso in modo veramente drammatico; lo che dimostra il progresso che Raffaello andava facendo collo studio continuo della natura. Le orlature delle vesti sono adornate da ricchi e fini ricami in oro, aventi le frangie pure dorate; ornamento che l'Urbinate usò anche nei primi dipinti eseguiti a Roma, e gli derivava dalla sua educazione in Perugia. Contrasta con questo gruppo pieno di naturalezza e di sentimento, il vivace movimento di Simone ci-

reneo, che dà efficacemente vigore e verità alla scena. Trovasi questi dietro al Cristo in atto di alzare con violento sforzo la croce, prendendola con una mano per l'estremità dell'asse verticale, e coll'altra dietro alla spalla del Cristo. Volge vivacemente la testa e lo sguardo al soldato che gli sta dappresso, il quale tiene nella destra la lancia colla punta abbassata verso il Cristo in atto minaccioso. Sul davanti avvi il carnefice di forme robuste, veduto di schiena. È in parte coperto da corta tunica cinta con corda a metà della vita, e da corti calzoni; in testa ha un fazzoletto accomodato attorno ai capelli. Nel pugno della mano sinistra abbassata tiene raccolta la corda, colla quale è legato il Cristo ai fianchi, mentre coll'altra mano, sollevando il braccio, la tira a sè violentemente, facendo un passo in avanti verso il Calvario. Questa figura rovesciata, ci dà il movimento del soldato che si apparecchia ad uccidere il fanciullo nell'affresco del Giudizio di Salomone, ricordato nella Camera della Segnatura in Vaticano, fatta eccezione del braccio sollevato che, nel quadro dello « Spasimo », è tenuto bensì allungato ma è piegato dall'altro lato della testa. Questa azione, come già si notò, ha avuto la sua origine dal domatore del cavallo in uno dei gruppi che trovansi in Piazza del Quirinale. Precede il triste corteo un guerriero a cavallo, armato alla foggia dei soldati romani, e coll'elmo in capo, veduto di schiena, tenendo nella mano destra la lunga asta della bandiera, che, mossa dal vento, si spiega per l'aria, e sulla quale leggesi la ben nota iscrizione S. P. Q. R. Questi fermatosi, volge la testa alla sua destra verso il Centurione, in atto di attenderne gli ordini per continuare il cammino. Dietro al Cireneo, un soldato coll'asta della

lancia appoggiata alla spalla, con un braccio coperto dallo scudo, e con un panno accomodato attorno ai capelli,[1] volge prontamente la testa gridando forte verso il Centurione; il quale, a cavallo, dietro al gruppo delle Marie, vestito di armatura, col capo scoperto fornito di ricciuta e folta capigliatura, mentre il mento è senza barba, allungando il braccio destro e tenendo nella mano il bastone del comando, accenna al Cristo caduto in terra ed ordina che si prosegua il cammino. Alla destra del Centurione trovasi un' altra figura a cavallo, col mento coperto da lunga e folta barba ed il capo da una specie di turbante, rivolta al Centurione; e dietro d' ambedue, presso la porta della città, seguono alcune guardie armate di lancia.

La via che conduce al Golgota dalla porta di Gerusalemme si stende sul davanti del quadro, gira ad angolo dall' altro lato verso il monte per una vallata arida di vegetazione, scoscesa e con rialzi di terreno, e sale serpeggiando sino alla cima. A grado a grado che va alzandosi diviene il paese sempre più ricco di vegetazione e di alberi, che qua e là staccano frondosi sull' azzurro del cielo in parte coperto da nubi. Nella via scorgonsi alcuni guerrieri a cavallo ed a piedi in atto di salire. Tra questi si possono discernere, ma alquanto da lungi, i due ladroni incurvati, colle braccia legate dietro la schiena e percossi da chi li spinge innanzi verso il luogo del supplizio. Altre figurette li precedono, tra le quali uno che correndo porta una lunga scala. Più sopra, fra la gente a piedi e a cavallo, si nota una figuretta con un fanciullo sopra un cammello; e sulla cima fra gli altri anche uno a cavallo in atto di correre.

[1] Questa testa ci ricorda il disegno della così detta « Anima dannata » di Michelangelo, che trovasi negli Uffizi in Firenze.

In vetta al monte, nel luogo del supplizio che trovasi nel mezzo del quadro ed è fiancheggiato da alberi, si eleva da un lato una colonna sulla quale è collocata una statua. Presso la colonna pare di vedervi acceso il fuoco, e si scorgono due vecchie croci piantate sul terreno, intorno alle quali molte figurette in movimento sono, per la distanza, come pure le due croci, appena visibili. Questo paese è una delle più belle creazioni del maestro: le linee ne sono grandiose ed ammirabili, come ammirabile ne è la prospettiva aerea; oltre di che ha un colorito così ricco di tinta, da ricordare la maniera veneta di Sebastian Del Piombo.

Alla bellezza del gruppo delle Marie non corrisponde, dall' altro lato del quadro, la figura di colui che tira la corda colla quale è legato il Cristo. Se essa, considerata isolatamente, ci dà una bella forma accademica e ricorda l' arte classica, il suo movimento però ha del convenzionale e dello statuario, e non mostra certo quella verità e naturalezza che vediamo nelle altre figure del quadro. In questa tavola, eccellenti sono il disegno, la passione e la vita, come l' espressione delle figure; magistrale è il modo col quale sono esse raggruppate tra loro, e spaziosi ne sono i panneggiamenti. Il dipinto è eseguito in una maniera larga, franca e ardita più che per lo innanzi. Il colore dovette un giorno aver uguagliato questi pregi per forza e vigoria; ma il quadro ha ora perduto molto della sua primitiva bellezza pel trasporto della pittura dalla tavola su tela, per l' ineguale pulitura, per l' abrasione di talune parti e per ritocchi. Le parti rimaste intatte mostrano tuttora ricchezza di tinta e molto splendore. Il fondo è specialmente notevole per la freschezza che in generale conserva ancora. Raffaello sarà stato assistito dai suoi discepoli nel dipingere

questa tavola, come lo era quasi sempre più o meno, in ragione degli impegni assunti. Quando avrà potuto rubare il tempo alle opere che doveva eseguire per il Pontefice, avrà lavorato intorno al quadro dello « Spasimo », facendo continuare dagli allievi le opere del Vaticano secondo le sue istruzioni. Poichè è evidente che Raffaello deve aver posto la sua mano nel condurre innanzi il dipinto dello « Spasimo » e nel darvi gli ultimi tocchi. Difatti quest' opera è chiamata dal Vasari « cosa maravigliosa » e tale fu sempre stimata, ciò che forse ai tempi nostri non possiamo del tutto riconoscere a causa dei danni che ha patito il dipinto. [1]

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 37.

Madrid, Museo n. 36. Lo « Spasimo. » Tavola trasportata su tela. Misura piedi 9 e 11 per piedi 7 e 2. Su di una pietra tra cespugli, nel mezzo, sul davanti della pittura leggesi: RAPHAEL URBINAS.

Prima che la pittura fosse trasportata in tela (il che avvenne a Parigi) la tavola aveva cinque fenditure verticali. I segni di queste fenditure sono tuttora visibili: la prima corre attraverso la figura della Vergine; la seconda attraversa obliquamente la figura a cavallo (in vicinanza al Centurione), e scendendo taglia in due la figura della Maria in piedi e parte della figura della Maddalena e va sino alla testa della Vergine; la terza passa sulla faccia del soldato collo scudo e sulla croce, mentre scende a traverso al Cristo; la quarta dall' alto scende e taglia in due la testa ed il collo del Cireneo; la quinta passa sullo stendardo e sul braccio del guerriero da cui esso è portato, e scende sulla testa della guardia colla lancia, rivolta al Cristo, poi sulla mano destra del Cireneo, e va quindi a tagliare in due le gambe del carnefice che sta sul davanti, e tira la corda colla quale il Cristo è legato.

La pittura, trasportata dalla tavola su tela, fu malamente ripulita. In alcune parti il colore è stato portato via, e poi il dipinto fu restaurato per modo che oltre esserne qua e là alterate le forme, esso ha perduto anco l' armonia e la freschezza del colore. Le parti più oscurate sono il cielo, la porta della città colle mura, e la tunica del Cristo che è divenuta quasi nera: così qua e là sono ripassate le vesti delle altre figure. Le carni hanno pure sofferto dal ridipinto; parte della gamba del carnefice colla corda è divenuta scura, così porzione delle carni del Cireneo, del soldato collo scudo, della Maria in piedi dietro la Vergine. Altri

XIV.

Durante l'estate e l'autunno del 1517, la costante giustificazione che Raffaello dava agli agenti del duca di Ferrara, che lo pressavano a mantenere le sue pro-

danni si notano pure in altri luoghi, che sarebbe cosa troppo lunga e tediosa a ricordare.

Il quadro fu comperato da Filippo IV re di Spagna a Palermo nel 1662, essendo stati concessi in compenso al monastero importanti privilegi. Vedi il documento in data del 22 aprile 1662, nell' opera di Gioacchino di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia*, in-4, Palermo, 1862, vol. III, pag. 329, ed il *Catalogo* del Museo di Madrid di Don Pedro di Madrazo, il quale fra le altre cose ci racconta a pagina 188 in nota, che il quadro, dopo essere stato nell' anno 1661 nella cappella del R. Alcazar di Madrid, ove rimase ai tempi di Carlo V e Filippo II, fino all' epoca dell' incendio nel 1734, fu trasportato nel palazzo del Buon Ritiro. Al tempo di Carlo III decorò l' appartamento dell' infante D. Saverio, nel palazzo nuovo di Madrid, come consta dall' inventario dell' anno 1772. L' armata francese trasportò dalla Spagna a Parigi anco questo quadro nel 1813. Nel 1822 fu restituito, e presentemente trovasi, come si disse in principio, nel Museo Reale di Madrid.

Firenze. Negli Uffizi (cornice 157, n. 543) avvi uno stupendo disegno del modello per la Vergine e le due Marie che la sostengono, l' una a destra e l' altra a sinistra; e da un lato vedesi di nuovo ripetuto il partito delle vesti della prima di queste Marie, che fu mantenuto quasi ugualmente nella pittura. Misura pollici 10 $^{2}/_{12}$ per pollici 15 $^{3}/_{4}$.

Sul rovescio del foglio avvi un altro bellissimo disegno, studio per la figura del carnefice, che tiene la corda colla quale è legato il Cristo. Varia però alcun poco il movimento del braccio destro, e le gambe sono mosse in modo diverso. Tiene appoggiata la gamba sinistra sul terreno e l'altra alquanto piegata, poggiando le dita del piede, del quale si vede la pianta sopra una leggera elevazione indicata da una linea curva. Il movimento è meno forzato e più naturale di quello della stessa figura nel quadro. Anco questo disegno è eseguito a matita rossa, ma è molto logoro, scolorato, e della testa non si scorgono che poche traccie. Sullo stesso foglio avvi lo studio della modella col movimento stesso che trovasi nella pittura per la Maria ritta in piedi colle braccia piegate, le mani strette ed appoggiate al men-

messe, erano le molte occupazioni che i suoi obblighi verso Francesco I, Leone X e i cardinali palatini gli procacciavano. Le persone più importune o più in-

to. Questo bello studio dal vero è pure a matita rossa, ed ha sofferto meno di quello della figura che sta in vicinanza di esso.

Vienna. Nell' Albertina si conserva un disegno di due cavalieri, in matita nera e rossa, che si crede Raffaello abbia copiato da due guardie pontificie a cavallo, per poi adattarle nel quadro dello « Spasimo. » Tanto l' una quanto l' altra sono vestite alla foggia del XVI secolo. Misura pollici 10 $^5/_{12}$ per pollici 7 $^1/_{12}$. Uno di questi cavalieri ha servito per il portabandiera, e l' altro per la figura del Proconsolo.

Parigi. Il Museo del Louvre possiede un disegno di tutta la composizione, ma questo non è della mano del maestro, come giustamente si nota anco nel catalogo. È indicato col n. 332.

Un esame della stampa di Martin Schön (Schongauer) rappresentante lo stesso soggetto, ci dimostra che l' Urbinate deve averne tratto profitto per la sua composizione. Al pari che nella pittura, il corteo si muove da destra a sinistra per salire il Calvario col Cristo seguìto e preceduto da figure a piedi ed a cavallo. Il movimento del Cristo, quasi nel mezzo, caduto sotto il peso della croce, mentre si appoggia colla mano sinistra alla terra e coll' altra regge la croce, è concepito egualmente che nello Spasimo di Sicilia; ma colla differenza che nella composizione di Martin Schön egli tiene la testa rivolta di faccia, osservando dinanzi a sè, mentre nella tavola di Raffaello è rivolto al gruppo della Vergine colle Marie, le quali non trovansi nella stampa di Martin Schön. Abbiamo pure allo stesso luogo, sul davanti del Cristo, un manigoldo veduto di schiena; ma esso invece di tirare la corda tira la veste al collo del Cristo, il quale è anche tirato violentemente colla corda da un altro. Riscontriamo pure reminiscenze della stampa di Martin Schön nelle figure che salgono il Calvario, tra le quali vi sono egualmente i due ladroni colle braccia legate dietro alle spalle, spinti innanzi dalle guardie. Certo non vi è parte di composizione nè figura copiata meccanicamente, perchè l' uomo di genio non copia meccanicamente, ma da ciò che vede e lo colpisce, trae partito a suo vantaggio, riproducendo con un carattere nuovo e tutto suo.

Questo noi crediamo abbia fatto Raffaello, il quale seppe servirsi tanto dell' arte classica (come abbiamo notato in questo stesso dipinto parlando della figura del manigoldo sul davanti del quadro, il cui movimento con poche varianti Raffaello aveva già introdotto in una delle figure dell' affresco del Giudizio di Salomone nella vòlta della stanza della Segnatura in Vaticano, prima ancora di servirsene nella tavola dello « Spasimo » inspi-

fluenti facevano in questo tempo la parte del leone nei lavori di Raffaello.

Il 6 novembre del 1517 Goro Gheri, che, durante

randosi, come si ebbe a dire, dal movimento del Domatore del cavallo che vedesi sulla piazza del Quirinale), quanto di un' arte affatto diversa, come quella tedesca di Martin Schön, dalla stampa del quale, rappresentante il Cristo che porta la croce, Raffaello mostra d' essersi ispirato nel concepire tutta la composizione del quadro dello « Spasimo. »

Delle molte copie che furono fatte di questo quadro di Raffaello, una trovasi nella chiesa di San Francesco d'Assisi a Catania. Le figure sono di grandezza naturale, ma la copia ne dà la composizione rovesciata, ed esagera le forme e i movimenti delle figure; il colorito è crudo e vitreo, ed il segno molto duro. Sul davanti, nella pietra ch' è nel mezzo della tavola, leggesi « Vigneri 1541 » * Probabilmente il pittore si servì di una stampa che dà la composizione del quadro a quel modo. Le prime prove della incisione di questo quadro dello Spasimo sono di Agostino Veneziano e dell' anno 1517, le seconde dell' anno 1519. Vedi Bartsch, t. XIV, n. 28.

Palermo. Una povera copia, indicata come lavoro di Antonello Crescenzio, dell' anno 1538, e proveniente dalla chiesa del Carmine, trovasi nel Museo di Palermo, indicata col n. 26.

Inghilterra. A Blaise Castel, residenza del signor Harford, avvi una copia libera in tela della grandezza dell' originale. Questa copia non manca di energia, ma evidentemente non è lavoro eseguito tutto da una sola mano: la parte migliore, che è quella a destra, ricorda il fare dei seguaci di Raffaello, mentre il rimanente è eseguito da una mano meno abile. Si riconosce che la testa del Cristo, dopo essere stata tagliata dal quadro, vi fu rimessa. La pittura inoltre ha subíto alcuni restauri ed è alterata dal ridipinto. Ci fu detto che provenisse dalla Sicilia.

Oltre la copia del Vigneri sopra menzionata a Catania, il Passavant (vol. II, pag. 247) ricorda in quella città una bella copia (che da Bonfiglio e Costanzo era indicata come l' opera originale) fatta da Deodato Guinacci scolare di Polidoro da Caravaggio, la quale era nella chiesa della santissima Annunziata. Non trovandosi più in Catania quel dipinto, noi crediamo sia il quadro che abbiamo veduto a Blaise Castel in Inghilterra.

Madrid. Una copia non priva di meriti del pittore spagnolo Juan Carreño, (nato nel 1614, morto nel 1685), vedesi nella R. Accademia delle Belle Arti di Madrid.

Vienna. Una antica copia su tavola, ma colle figure della

* Iacopo Vigneri, pittore siciliano, è stato da noi ricordato fra i pittori di quel paese. Vedi *History of painting in North Italy*, vol. II, pag. 117.

l'assenza di Lorenzo de' Medici, governava Firenze, scrisse a Lorenzo che era a Roma: « Desidererei che la Exa. Vostra facesse fare la improm pta sua schizzata in carta col carbone, che sia in profilo come ha a stare nella moneta, perchè quella che è qui di Vostra Exa. è in faccia, donde non si ritrarrebbe così bene, et non staria bene che la testa di Vostra Exa. non fosse ben naturale. Però quella veda che Raffaello da Urbino, o altro che le pare, la facci, et mandicela, che si farà in un tracto. » Non ci è noto se Raffaello sia arrivato a compiere questo disegno; ma è molto probabile che l'abbia eseguito. Ad ogni modo non sappiamo che fine abbia avuto. Certo è che Raffaello, nel febbraio dell'anno seguente, stava facendo il ritratto di Lorenzo de' Medici, come si ricava da una lettera

grandezza metà del naturale, trovasi nella Galleria del Belvedere a Vienna. Il colorito è alquanto rossastro, difetta di trasparenza, ed il disegno è alquanto crudo.

Palermo. La tavola di Raffaello, secondo un Manoscritto del monastero dei Benedettini di Monte Oliveto, « era collocata nell'altar maggiore della chiesa, dove poi venne arricchita di finissimi marmi, e la tribuna di detto altare sostenuta da due colonnette tutte all'intorno a fiorame di bassorilievo, e al di sopra, sotto il cornicione, una ghirlanda di fiori dello stesso marmo, magistralmente intarsiata con le facciate di due bassorilievi a'fianchi parimenti di marmo bianco, con sei mezzi busti di Profeti a mezzo rilievo, il tutto di non ordinario lavoro: opera del famosissimo (scultore) Gagini. » Quest' opera di Antonio Gagini trovavasi da ultimo nella cappella di san Luigi nella chiesa dei Gesuiti in Palermo, mancandovi però i sei busti di Profeti.* La chiesa essendo stata soppressa, fu stabilito che l' altare fosse trasportato nel Museo di Palermo.

Ci è riferito che una copia del principio del secolo XVII, firmata dal pittore, trovasi in casa Vieri Pepoli di Trapani. Un'altra del pittore Fondulo cremonese, sta nella chiesa di san Domenico a Castelvetrano.

* Vedasi per queste notizie l'opera di Gioacchino Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia*, Palermo, anno 1858, a pagg. 144, 145, 146, vol. III, ed a pag. 72, vol. IV: confrontisi anche l'altra opera dello stesso autore *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo, anno 1880, vol. I, pagg. 278 e 279.

dello stesso Lorenzo de' Medici duca di Urbino, diretta da Firenze il 4 febbraio 1518 a Baldassare Turino, ove dice: « El ritratto mio, che fa Raffaello d'Urbino e le cose che fa Michelino, quando saranno expedite, le manderete come advisate »; e da un' altra lettera in data del dì 5 febbraio dello stesso anno, ov' è scritto: « Circa il ritratto intendo quanto dite che è finito, et è bello et molto mi piace; quando sarà tempo mandarmelo, lo mandarete. »[1]

Di questo ritratto parla anche Bernardo Costabile, vescovo d'Adria, in un suo dispaccio in cifra, diretto il 22 gennaio 1518 al duca Alfonso d'Este, nel quale, fra l'altre cose è detto, che « el duca (Lorenzo) ha mandato il suo retracto fatto per Rafael de Urbino. »[2] Ed il Vasari ci racconta che Raffaello « fece similmente il duca Lorenzo e 'l duca Giuliano, con perfezione non più da altri che da esso dipinta nella grazia del colorito; i quali sono appresso agli eredi di Ottaviano de' Medici in Firenze. »[3] E di nuovo nella vita di Aristotile da san Gallo ci fa sapere, che in casa degli eredi di messer Ottaviano de' Medici fece Aristotile una copia del ritratto di Lorenzo de' Medici dipinto da Raffaello.[4] Se dobbiamo prestar fede al Vasari, il ritratto trovavasi in quel tempo ancora a Firenze; ma non è noto che fine abbia fatto. In questi giorni però siamo venuti a conoscere da una fotografia che ci fu mandata, che un ritratto di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino, dipinto in tavola, è posseduto dal signor Hollingworth Magnaic a Colworth in Inghilterra. Si reputa che questo sia l'originale di Raffaello. In quel

Colworth (Inghilterra). Ritratto del Duca d' Urbino.

[1] Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. II, pag. 145-146.

[2] Vedi A. Venturi, Modena XXV agosto MDCCCLXXXIII. Alle felici nozze Zanella-Vecchi, Augurio.

[3] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 34.

[4] Vedi Vasari, vol. XI, pag. 203.

ritratto, come negli altri esemplari che avremo a ricordare, il duca è rappresentato quasi di fronte e collo sguardo vòlto dinanzi a sè. Nella mano destra piegata tiene un gioiello, e poggia l'altra mano rovesciata al fianco. I suoi lineamenti mostrano il ben noto tipo di casa Medici: spaziosa la fronte; grandi gli occhi a mandorla, di color-bruno scuro; folte le sopracciglia; il naso piuttosto grande e alquanto adunco, i mustacchi e la barba bruno-scuri, come scura è anche la folta capigliatura, tagliata parallelamente alla fronte e spiovente ai lati della testa. Ha in capo una larga berretta con una medaglia al lato destro. Attorno allo spazioso collo vedesi la bianca camicia. Veste un giustacuore con ricami, e, sopra ad esso, una larga veste con maniche a grandi sbuffi, foderata di pelli, così come lo spazioso collare che gli copre le spalle. Attorno alla vita tiene una fascia a cui è attaccato lo stocco, del quale non vedesi che il pomo della impugnatura, ed è coperto da una specie di corta tunica, che scende di sotto al giustacuore.

Non avendo noi veduto questo dipinto, nulla possiamo dire quanto alla sua esecuzione; ma l'atteggiamento, i lineamenti, il ricco e principesco costume, come anco la grandezza del quadro, sono in tutto eguali a quelli del ritratto nel Museo Fabre a Montpellier, e ad altre copie che si conoscono del ritratto di questo principe, che minacciava di imitare Cesare Borgia ai tempi del pontificato di Leon X.[1] Montpellier Museo Fabre.

[1] Ritratto di Lorenzo de'Medici. Il ritratto in Inghilterra, e così gli altri che ricorderemo, ci hanno fatto congetturare che una delle figure principali nell'affresco del Giuramento di Papa Leone III nel Vaticano, possa essere il ritratto di Lorenzo de'Medici (vedi sopra).

Montpellier. Museo Fabre. Ritratto di Lorenzo de'Medici, su tavola. Nel catalogo è ricordato col n. 369: misura m. 0.98 per

Tutta l'energia e il buon volere che Raffaello pose nell'eseguire questa ed altre commissioni, appariscono da una lettera del Costabili in data del

m. 0,74. Presenta gli stessi lineamenti, lo stesso atteggiamento, lo stesso costume, ed ha la medesima grandezza, come nel ritratto ricordato in Inghilterra. La berretta che gli cuopre la testa è nera ed adorna di una medaglia allo stesso posto. Attorno allo spazioso collo vedesi la bianca camicia. Il giustacuore che indossa è di color giallo con ricamo in colore più chiaro; la larga veste colle maniche a sbuffi è di color rossiccio con ricami a fiori gialli, e foderata di pelle, come lo è pure il largo collare attorno alle spalle: nella mano destra piegata tiene una medaglia, e l'altra mano è rovesciata ed appoggiata al fianco sinistro. Attorno alla vita tiene attaccato lo stocco di cui non vedesi che il pomo dell'impugnatura, e porta una specie di corta tunica bianca, che scende da sotto il giustacuore. La figura stacca sopra un fondo di color verde scuro. Veniamo assicurati che questi stessi colori si riscontrano anche nel dipinto in Inghilterra. Il ritratto di Montpellier trovavasi in una villa presso Siena fino dal 1824, e fu donato in pagamento, con altri dipinti senza valore, a un pittore di Firenze, che aveva decorate le camere di quella villa. Il signor Fabre l'acquistò nel 1826, e l'acquisto produsse poi delle questioni tra il Fabre ed il pittore che gliel'aveva venduto. (Vedi Passavant, op. cit., vol. II, pag. 374.) Nel Museo Fabre questo ritratto è sempre indicato quale originale di Raffaello, quantunque la pittura, come giustamente osserva il Passavant, non sia del maestro. Il disegno crudo, il colore pesante di tinta e le ombre scure, fanno credere che sia lavoro di Cristoforo Allori o di qualche altro di quella scuola. Ed inoltre la pittura, per esser cresciuto il colore, è divenuta oscura.

Firenze, Galleria degli Uffizi. Corridore. Altro esemplare in tavola della stessa grandezza ed in tutto simile, ma forse meglio dipinto dell' altro a Montpellier: anche questa pittura mostra però di appartenere alla stessa scuola dei seguaci del Bronzino.

Nella Galleria Ferroni, unita a quella degli Uffizi, avvi un ritratto. Dietro la tavola è scritto in un cartello: « ritratto creduto Castruccio Castracani; » ma i lineamenti, le forme, l'atteggiamento, il modo di vestire, come anche i colori che sono in tutto eguali a quelli degli altri due ritratti sopra ricordati, ci dicono invece essere quella l'imagine di Lorenzo de' Medici. Il colore delle carni è rossastro e monotono, le ombre scure, il disegno molto duro. Si vede qui pure la stessa scuola fiorentina degli altri due ritratti. E nel cartello sopra ricordato si legge « di mano del Butteri, » intorno al quale pittore vedi Vasari, vol. XIII, a pag. 172, ove è detto che esso fu da prima scolaro del Bronzino.

La sola notizia storica del ritratto di Lorenzo de' Medici di-

1° marzo 1518 al duca di Ferrara, nella quale si dice che Raffaello pregava Sua Eccellenza di scusarlo se non poteva consegnare a Pasqua una pittura, tenendolo il Papa e Lorenzo de' Medici così occupato con ritratti e disegni da non poter attendere ad altro; oltredichè doveva finir presto la pittura di un S. Michele che S. S. aveva destinato di donare al C.mo Re. Le medesime scuse sono parimenti riferite nelle lettere scritte dall'agente diplomatico ferrarese nei mesi di marzo ed aprile. Il 27 maggio il Costabili avvertiva il suo Signore, che Raffaello aveva condotto a termine per i Reali di Francia il « san Michele » ed una « Vergine col Bambino e quattro altre figure di belle forme. »[1]

Dati assai più precisi rispetto a questi lavori, ci offre la corrispondenza di Lorenzo de' Medici, il cui scopo in questo tempo era di rendersi grato l'animo del Re di Francia. Il cardinal Bibbiena era stato inviato in Francia nel mese di marzo, per preparare il terreno ad una visita di Lorenzo al Re di Francia. Questa visita ebbe luogo sulla fine del marzo di quell'anno.[2] Goro Gheri scriveva da Firenze, nel marzo 1518, a Baldassare Turini, che avrebbe fatto nota al Duca Lorenzo de' Medici (in Francia) la diligenza colla quale Raffaello attendeva al lavoro dei quadri ordinatigli. Lo stesso, agli 11 aprile 1518, ricordava al Turini volere il Duca che si sollecitasse Raffaello

pinto da Raffaello che noi abbiamo, ci è data dal Vasari (vol. XI, pag. 203), dove è asserito, come già abbiamo ricordato, che Aristotile da San Gallo fece una copia dall' originale di Raffaello; ma non sappiamo invero ove sia questa copia, nè qual fine abbia fatto.

[1] Campori, *Notizie inedite di Raffaello da Urbino*, op. cit., pag. 9.

[2] Paris De Grassis, *Diarium*, op. cit., vol. III, pag. 680.

a finire più presto che poteva quelle opere che stava facendo per lui, e in pari tempo raccomandare che non si tralasciasse dagli incitamenti.

Il 15 aprile 1518, da Firenze Goro Gheri scriveva ancora a Baldassare Turini: « Intendo anco quanto dite de Sto Michele et nostra Donna che fa Raffaello da Urbino; che sarà cosa molto grata alla Exa. del Duca intendere. » E così il giorno 8 di maggio di detto anno, Goro faceva conoscere al Turini, che sarebbe stato bene che i quadri fossero mandati per mare fino in Provenza, come pensava il Turini, perchè così sarebbero stati inviati più comodamente e con minore spesa e fastidio, e di là poi sarebbe stato ordinato quello che doveva esser fatto. Quindi scriveva di nuovo al Turini il 17 maggio 1518: « Circa le pitture intendo che Nostro Signore vuole che vadino per terra, faccisi quello che piace a Sua Santità. Vedete reccordare a Raffaello che le acconci et facci in modo che per la via non si guastassino maxime se piovesse. » Dopo di ciò il medesimo, ai 3 di giugno 1518, poteva da Firenze avvisare Lorenzo de' Medici (sempre in Francia), che le pitture di Raffaello erano giunte a Firenze; che all' indomani, nel mattino, sarebbero partiti i mulattieri che dovevano portarle, e che Raffaello aveva mandato con quelle un suo garzone. Inoltre il 19 dello stesso mese riferiva al Duca, che le pitture erano partite per Lione indirizzate ai Bartalini.[1] Così Lorenzo fu in grado di presentarsi a Francesco I ed alla Regina quale portatore di tanto nobili doni. Le due tavole furono trasportate nel palazzo di Fontainebleau, ed ora adornano il Museo del Louvre.

Louvre, San Michele.

Il san Michele è figurato coperto fino ai fianchi

[1] Gaye, *Carteggio*, op. cit., vol. II, pag. 146-147.

Tavola XI.

da un'armatura di acciaio a squamme dorate, sotto cui discende fino a metà della coscia una specie di corta e larga tunica con ricca orlatura: le braccia sono nude come lo sono in parte le gambe, coperte solo dai calzari che lasciano però scoperte le dita dei piedi. Le ali sono dipinte a colori smaglianti; una lunga fascia che gira attorno alla spalla destra ed al seno, si muove tortuosamente per l'aria. Gli pende al fianco la spada coperta dal fodero; tiene le ali spiegate e si libra per l'aria, posando appena la gamba destra, ritta, sulla spalla sinistra di Satana, mentre colle mani sollevate verso la sua destra stringe l'asta della lancia, la cui punta è diretta a colpire il demonio. L'erculea figura di Satana stramazzato in terra sotto i piedi dell'Arcangelo, col petto all'ingiù e la testa in avanti, si presenta a noi di scorcio. Ha una grossa testa coperta da folti, ispidi e ricciuti capelli neri con corna a guisa di caprone, ed il mento coperto da una corta, ispida e ricciuta barba. Tiene stese le ali di forma strana che ricordano quelle uncinate dei pipistrelli; le mani ed i piedi sono forniti di artigli, e il dorso termina con una lunga coda. Volge la testa, dagli occhi infuocati e pieni d'ira, e dai lineamenti contraffatti dalla rabbia, verso l'Arcangelo. Appoggia fortemente sul terreno il petto, la mano aperta del braccio sinistro piegato, il pugno dell'altra mano colla quale stringe il bidente uncinato e la gamba destra, e con l'altra gamba alzata e muovendo la enorme coda serpentina per l'aria, cerca, dibattendosi invano, con uno sforzo supremo di rialzarsi.

Raffaello compose questo gruppo sul davanti, nel mezzo del quadro, circondandolo da massi irti di roccie scoscese e scure: e da un lato, come descrive

il Vasari, « fece un sasso arsiccio per il centro della terra, che fra le fessure di quello usciva fuori alcune fiamme di fuoco e di zolfo. »[1] I lineamenti contraffatti ed agitati della testa di Satana, e le sue forme angolose, colossali e piene di forza, messe violentemente in movimento, fanno un bel contrasto col sereno aspetto e colle forme eleganti dell'Arcangelo, i cui belli e nobili lineamenti sono incorniciati da ricciuti capelli, che discriminati nel mezzo vengono mossi dal vento, delineando una forma a guisa di aureola.

La sua figura dimostra in tutto, l'Angelo sceso dal cielo in quell'istante per atterrare Satana.

Questo bel contrasto è pure mantenuto nel paese. Sul davanti di questo vedonsi alcune roccie scoscese, dalle quali escono le fiamme dell'inferno. La parte più lontana, sulla quale stacca per tono la nobile figura dell'Arcangelo, è formata di colline verdeggianti che si alzano e si estendono le une sulle altre, bagnate alle falde dal mare tranquillo che vi serpeggia tra mezzo, e termina confondendosi coll'orizzonte e col cielo azzurro qua e là solo velato da vapori e da nubi. Egualmente bello è il contrasto delle luci e dell'ombre, alternate nei diversi piani. Come giustamente osserva il Passavant, alla eleganza delle linee corrispondono pure il chiaro-scuro ed il tono generale che consiste, per così dire, in tre colori, cioè il turchino, il giallo ed il color della carne, in modo che tutto dà l'impronta di una grande severità e produce un mirabile effetto.[2] Queste bellezze non possiamo che in parte apprezzare per causa dei danni patiti e dei restauri a cui fu sottoposta la pittura. Sulla orlatura della veste turchina dell'Arcangelo si legge: « RA-

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 44.
[2] Passavant, op. cit., vol. II, pag. 254.

PHAEL · URBINAS · FACIEBAT · M · D · XVIII. È certo che Raffaello avrà posto ogni impegno nell'esecuzione del quadro; ma non sarebbe fuori di luogo il credere che il suo discepolo più abile, Giulio Romano, lo avesse aiutato, sembrando potersi riconoscere la maniera di lui nella figura di Satana e negli accessori dell'Arcangelo, più che nel rimanente. È tuttavia da ritenere che anco in quelle parti la mano del maestro sarà passata sopra il lavoro dell'aiuto, ed avrà data inoltre l'ultima finitezza all'opera. Nella sua giovinezza Raffaello aveva disegnato san Michele nello stile semplice, che è la caratteristica della sua arte in quel periodo. Il medesimo tema, da lui trattato al tempo della sua virilità, rivela naturalmente una pratica più perfetta unita ad una forma nuova. La grazia della sua prima tavoletta [1] è forse più attraente, anco per la migliore conservazione, che lo studiato artificio del dipinto posteriore. Il modo tuttavia nel quale il gruppo fu concepito nel 1518, resta sempre quale prova manifesta della grande maestria ed esperienza che Raffaello aveva acquistata in quel tempo. [2]

[1] Vedi vol. I, pag. 205 e seguenti.

[2] Il modo elegante con cui è composto questo gruppo, le forme, i movimenti delle figure, l'armonia delle linee che ne risultano, mostrano in tutto il profondo studio fatto dall'Urbinate sulle sculture dell'arte classica. Si direbbe che il gruppo è pensato per esser veduto da tutti i lati. Una prova di ciò l'abbiamo riscontrata in una riproduzione in scultura di questo soggetto, tolto a Raffaello da un artista del nostro tempo.

Louvre, San Michele, indicato col n. 370. Misura m. 2,68 per m. 1.60. Tavola trasportata su tela. Il Re Luigi XIV aveva collocato questo dipinto sovra il suo trono. Era la tavola contornata da un'orlatura dorata, con due imposte di velluto verde, e con ornamenti d'oro. Il Primaticcio lo restaurò negli anni 1537-1540 (De Laborde, *Renaissance des arts*, vol. I, pag. 399). Nel 1685 fu di nuovo ristaurato dal pittore Guélin, e nel 1753 la pittura fu dalla tavola trasportata su tela dal Picault. Di poi la tela fu due volte rifoderata dall'Haquin nel 1776, e dal Picault juniore nel

Louvre. Madonna detta di Francesco I.

La Sacra Famiglia eseguita pure in questo anno 1518, manifesta parimenti l'altezza dell'ingegno ormai maturo di Raffaello nei suoi grandi componimenti. Quest'opera era destinata in dono alla casa Reale di Francia, e perciò Raffaello rappresentò la scena in una stanza signorile di un palazzo, con pavimenti di marmi colorati: la culla del Salvatore, come il tavolo presso il quale si trova san Giuseppe, sono eseguiti nello stile del rinascimento. Da un lato il putto nudo, saltando fuori della culla gaio ed allegro, poggia le dita del piede sinistro sul pavimento, e tiene ancora il ginocchio ed il piede destro sul cuscino della culla. Solleva la testa fissando gli occhi in quelli della Madre, e sorride pieno di contentezza. Colla mano sinistra sollevata, si tiene alla spalla destra della Madre, e l'altra mano col braccio poggia su quello della Vergine, in atto di voler salirle al collo. Essa alquanto china su di lui e quasi genu-

1800. Come bene osserva il Passavant, è facile comprendere che il trasporto sulla tela, la pulitura del dipinto, i restauri, devono avere alterato grandemente i caratteri originali del dipinto. Il davanti, il masso delle pietre all'intorno, la figura di Satana, hanno molto sofferto di restauri, e il piede colla gamba del San Michele che poggia sulla spalla di Satana, sono quasi interamente nuovi. La parte meglio conservata della pittura è ora il paese.

Louvre. Nella raccolta dei disegni avvi un rozzo disegno a seppia di questa composizione, con qualche variante, che non è più reputato come lavoro originale del maestro.

Milano. Un logoro disegno copiato dalla pittura trovasi nell'Ambrosiana di Milano.

Esistono anche copie della pittura nelle dimensioni dell'originale:

Nella Galleria di Schleissheim, in Baviera, avvene una indicata col n. 1117 ed attribuita erroneamente a Giulio Romano.

A Vienna, un'altra copia è nel Belvedere,

A Londra, nella Collezione Hope, una terza.

A Parigi, nella Galleria Aguado, trovasene una quarta: una quinta a Saint-Germain des Prés, ed una sesta, del Mignard, a Saint Sulpice a Parigi.

flessa, osservando con compiacimento il divin Figliuolo, lo prende sotto le ascelle in atto di sollevarlo. Porta in capo un panno che in parte le nasconde la folta capigliatura divisa nel mezzo e scendente copiosa e ondulata, mentre passa attorno alla fronte e dietro l'orecchio fin sulle spalle. Ai lineamenti grandiosi del Bambino, corrispondono quelli eletti della Madre; e nel suo panneggiamento che delinea le belle forme della figura, vedonsi quel fare largo, quella ricchezza di pieghe, quei contorni eleganti che dimostrano lo studio delle opere dell'arte classica. Ella porta i sandali ai piedi. Dall'altro lato, in vicinanza al Putto, Santa Elisabetta in ginocchio, prende con atto amorevole per le braccia il San Giovannino, nudo al paro del Gesù, colle mani giunte e colla piccola croce appoggiata sul pavimento e sul seno, il quale fissa lo sguardo quasi sorridente verso il celeste bambino. Santa Elisabetta, donna di età avanzata, tiene, come di solito, un panno a righe attorno al capo, che le copre tutti i capelli, ed è riunito attorno al mento. Indossa, come la Vergine, la veste con sopra il mantello, molto semplicemente accomodati alla figura, ma in modo largo e spazioso. Queste figure dell' Elisabetta e del Giovannino hanno pure forme grandiose e piene di verità, come naturali sono i loro movimenti. Nel mezzo, tra la Vergine il Putto e la santa Elisabetta col giovanetto Battista, completa il gruppo un angelo coperto dalla veste, con le mani conserte al seno, di bei lineamenti, con folta e ricciuta capigliatura, la quale partita nel mezzo contorna la faccia e cade copiosa sulle spalle. È questi rivolto alla sua destra ad un altro angelo, vestito a guisa di Vittoria antica, di bellissimi lineamenti, con ricca e folta capigliatura ricciuta e colle ali spiegate. Sembra

giunto in quell'istante dal cielo. Ritto sui piedi e toccando appena il pavimento, facendosi alcun poco innanzi mentre osserva il Putto, allunga ed innalza le braccia in atto di gettar con grazioso movimento i fiori di cui ha piene le mani, sul divino Figliuolo. Dall'altro lato, dietro alla Vergine, trovasi san Giuseppe, uomo di età matura, di forme robuste, coperto da larghi panneggiamenti. Tiene il gomito del braccio sinistro sulla tavola e le dita piegate al mento coperto di ricciuta barba, come ricciuti sono anche i capelli che gli coprono il cranio sopra le tempie e dietro la nuca, lasciandone scoperto il davanti sopra la fronte. Dietro ad esso pende dall'alto un ricco cortinaggio che nasconde il letto. Nella parete della stanza avvi un ripostiglio con uno specchio e due libri, e da un lato, dietro l'angelo che getta i fiori, una finestra dalla quale vedonsi, in lontananza, le montagne ed il cielo in parte velato da nubi. In questa grandiosa composizione, pare di veder nella Vergine l'amor materno e l'affetto tutto filiale nel Gesù; nel giovane Battista assistito da santa Elisabetta, la devozione e l'obbedienza. La croce che questi tiene appoggiata al seno si deve riferire alla tragica fine del divin Figliuolo, ed i fiori gettati dall'Angelo debbono alludere ai beneficii da essa derivati, vale a dire alla salvezza del genere umano. Questo grazioso Angelo, di tipo affatto Raffaellesco, che abbiamo già notato in una forma graziosa e tutta giovanile in uno dei primi schizzi di Raffaello nel libretto di Venezia, serve ora a una grandiosa composizione. Molto felicemente Raffaello usò di quella prima impressione tanto nella Sacra Famiglia quanto nella vòlta della Farnesina.

Mentre forse lo schizzo originale rimaneva dimenticato nella bottega del suo maestro a Perugia, il suo

stile era andato man mano facendosi forte e virile sotto l'influsso dei modelli antichi e della grande arte del rinascimento. Così possiamo osservare che la Madonna ci ricorda quella nel quadro di casa Canigiani, ma, come si notò, con forme più larghe e grandiose e con un panneggiamento che ricorda il classico dell'arte antica. La figura del san Giuseppe, così gentile e benevola nei primi lavori del maestro, diviene qui una figura di santo pensieroso, dalle forme caratteristiche individuali, in cui tutto il vigore proprio dello stile michelangiolesco si fonde con ciò che costituisce specialmente lo spirito dell'arte leonardesca, cioè la calma misurata nell'espressione e nei movimenti. Se qua e là appare troppo spiccata la pesantezza delle forme, e sono troppo duri i contorni, troppo plumbeo e troppo forte il colore, troppo oscure le ombre, il difetto va attribuito a Giulio Romano che assai più lavorò nella « Sacra Famiglia, » di quello che avesse fatto nel « san Michele. » Ed era ciò naturale, poichè Raffaello, insistentemente spronato, come abbiamo veduto, dal Papa e dal Duca Lorenzo de' Medici, a sollecitare il compimento dei due quadri del « San Michele » e della « Santa Famiglia, » si trovò costretto ad affidare l'esecuzione, specialmente della seconda, ai suoi scolari.[1] Da quando la pittura della « Santa Famiglia » fu compiuta, fino ad ora, essa ebbe a patire vari danni, sia per il trasporto dalla tavola su tela, come per i restauri, ed il colore in generale è cresciuto di tinta ed oscurato nelle ombre.[2]

[1] Anche il Vasari nella *Vita di Giulio Romano* (vol. X, pag. 88) ci fa sapere che Giulio « a olio lavorò sopra un bellissimo quadro d'una Santa Elisabetta, che fu fatto da Raffaello e mandato al Re Francesco di Francia. »

[2] Louvre n. 364, *Sacra Famiglia*. Tavola trasportata su tela. Misura m. 2,07 per m. 1,40. Sull'orlatura del manto al piede della

Lo spirito dell' arte leonardesca e dell' arte classica di cui dimostrasi penetrato l' Urbinate, era bene appropriato in un dipinto che doveva esser veduto e ammirato da Francesco I. Raffaello aveva appunto allora una decisa tendenza di seguire lo stile vinciano, e ciò destava le gelosie di Sebastian del Piombo, il quale scriveva a Michelangiolo, secondo il suo consueto, tutto pien di rancore, deridendo il « San Michele » e apostrofando Raffaello, pur vantando la superiorità di sè medesimo e la sua grande onestà. La lettera nella quale questi sentimenti sono espressi è così caratteristica e dà tanta luce sopra il sentimento di inimicizia col quale i bei successi di Raffaello erano discussi e vagliati nel 1518, che merita di essere presa in attento esame. Scrive:

« Credo che Leonardo (cioè Leonardo Sellaio) vi habbi dicto el tutto circha le cose mie come vanno, et circa la tardità dell' opera mia, non sia finita; [1]

Vergine trovasi scritto: RAPHAEL VRBINAS. PINGEBAT. CIO D.X.VIII. Da Fontainebleau la pittura fu trasportata dapprima a Versailles. Questa pure, come il San Michele, aveva una cornice dorata, con due imposte di velluto verde e con ornamenti d' oro. Fu restaurata dallo stesso Primaticcio nel 1537-1540. Poi fu trasportata dalla tavola su tela, rimanendone danneggiata poco meno del San Michele (De Laborde, *Renaissance*, op. cit., vol. I, pag. 399).

Londra. Una copia in tela, grande come l' originale, trovavasi un tempo presso i negozianti di quadri, fratelli Woodburn, e fu veduta dal Passavant nell' anno 1832. Un' altra del Mignard, di un formato più piccolo, si trovava nel 1831 presso M. Cousin, a Parigi. Fu messa in vendita a Londra l' anno seguente, credendo fosse opera del maestro. Ella fu acquistata dal chirurgo M. Nossoc (Vedi Passavant, vol. II, pag. 259).

Urbania; nella chiesa del Corpus Domini, fra i dipinti a fresco di Raffaello del Colle, abbiamo veduto riprodotta questa composizione di Raffaello, ma in pessimo stato di conservazione, ed in parte anco rinnovata ed oscurata nel colore.

[1] Questa è un' allusione alla pittura della Resurrezione di Lazzaro, che gli era stata allogata da Giulio de' Medici, perchè fosse collocata a riscontro della Trasfigurazione che aveva da fare Raffaello.

l'ò intartenuta tanto che non voglio che Rafaello veda la mia, in sino lui non ha finito la sua, et cussì me ha promisso monsignor reverendissimo, el quale è stato molte volte a casa mia. »

E parlando più sotto dei dipinti che Raffaello aveva fatti di commissione di sua Santità per il Re e la Regina di Francia dice:

« Duolmi nel animo non sette stato in Roma a vedere i dua quadri, che son iti in Franza, del principe della Sinagoga (cioè Raffaello) che credo vi possete imaginar cossa più contraria a la opinion vostra, da quello havaresti visto in simil opera. Io non vi dirò altro, che pareno figure che siano state al fumo, o vero figure de ferro che luceno, tutte chiare et tutte nere, et desegnate al modo ve dirà Leonardo; pensate, come le cosse v'anno dua bravi hornamenti. Ricette da Francesi. » E discorrendo del carattere di Raffaello dice: « Pregovi vogliate persuader messer Domenico che vogli far dorar la tavola in Roma, et che me la lassi far dorar a me, pechè io voglio far toccar con mano al Cardinal che Rafaello ruba almeno 3 ducati al zorno, de zornate et far metter d'oro, al papa. Et poi l'opera mia haverà più gratia fornita che nuda. Et di questo ve prego quanto io posso; non altro. Cristo sano vi conservi. A dì 2 Julio 1518. El vostro Sebastiano Pictore. »[1]

La « Risurrezione di Lazzaro » di Sebastiano coll'assistenza di Michelangelo, è un capolavoro, ma non può senza dubbio compararsi l'ingegno di Sebastiano col genio del grande Urbinate. L'accusa di disonestà non fu probabilmente resa di pubblica ragione. Il verdetto sul « San Michele » e sulla « Sacra

[1] Sebastian del Piombo a Michelagnolo a Firenze. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, vol. II, appendice, pag. 56-57.

Famiglia » è fino ad un certo punto abbastanza giusto. Ma i difetti accennati da Sebastiano debbono, specialmente pel secondo quadro, esser posti a carico di Giulio Romano; e mentre egli guarda soltanto al colorito, non tien conto, nè dei pregi della composizione veramente magistrali, nè della nobiltà delle singole figure.

A Parigi ed a Firenze trovansi i disegni di Raffaello per la Vergine col Bambino e per il Bambino nella « Sacra Famiglia » del Louvre.[1]

[1] Parigi, Louvre. Disegno di donna seduta colle gambe nude e con un fazzoletto accomodato attorno alla testa: tende le braccia pur nude in atto di prendere il bambino, il quale è indicato con pochi segni fugaci. È questo un primo studio a matita rossa, eseguito dal modello, per la « Sacra Famiglia » dell' anno 1518. Il disegno è indicato col n. 1317. Misura m. 0,172 per m. 0,119.

Firenze, Uffizi, n. 535. Disegno a matita rossa. Misura pollici 12 3/4 per pollici 8. Questo disegno presenta l'intiera figura della Vergine ed un contorno del Bambino, preso dal modello, nella medesima posizione della pittura. Nudo è il piede della Vergine; il braccio sinistro è coperto da manica stretta, ed il rimanente della veste con il manto sono studi finiti e tali che ne varia ben poco la loro riproduzione nella pittura. Il Bambino è disegnato in fretta; la parte più condotta è la testa, la quale ricorda nel modo di guardare alla madre e di sorridere, i putti di Leonardo. Le gambe di lui sono in parte nascoste da uno studio d' un pezzo dello strascico del manto della Vergine, del quale il maestro non si servì. Nell' angolo superiore a destra del foglio, trovasi uno studio di pieghe che coprono il braccio sinistro e la parte superiore della figura della Vergine, come vedesi nel quadro.

Simile per esecuzione è il secondo disegno che trovasi parimenti negli Uffizi col n. 534, eseguito egualmente a matita rossa. Rappresenta il Bambino nello stesso atteggiamento già descritto, con il ginocchio destro sui cuscini e la mano sinistra con parte del braccio sul braccio della madre, come riscontrasi nella pittura. Rivedendo di nuovo questi disegni, ci nacque il dubbio che una mano estranea ci avesse lavorato sopra, scorgendosi, tra le altre cose, un tratteggio nelle ombre diverso da quello usato dal maestro.

Una copia dello studio di questo Putto negli Uffizi, fu comperata con altri disegni alla vendita fatta dal re Guglielmo di Olanda nel 1850 per 195 fiorini. Un frammento di cartone nel quale erano disegnati la testa e il busto di San Giuseppe, si assicura essere stato in possesso del defunto barone De Triqueti.

Libero ormai dalle occupazioni dategli dal Papa per la corte francese, Raffaello avrebbe avuto agio di soddisfare ai desiderii del Duca di Ferrara che faceva sempre premure per avere il dipinto ordinatogli; ma le molte commissioni che lo sovraccaricavano rendevano necessari ancora altri indugi. Vogliam qui accennare alle varie commissioni che egli aveva accettato, per mostrare quanto lavoro dovesse ancor compiere affine di soddisfare agli obblighi assunti.

Fin dal principio dell' autunno del 1517 gli era stata affidata la vigilanza dei lavori alle loggie vaticane; aveva intrapreso la decorazione della Farnesina per Agostino Chigi; aveva dipinto il « Suonatore di violino »; aveva avuto la commissione di fare il ritratto di Giovanna di Aragona; aveva incominciato quello di Leon X coi due cardinali; aveva promesso la « Trasfigurazione » al cardinale Giulio de' Medici, ed aveva condotto a termine, con l' aiuto dei suoi discepoli, la « Madonna della Perla » e la « Vergine sotto la quercia. » Oltre a ciò, portava innanzi i lavori della fabbrica di San Pietro, e proseguiva le sue ricerche negli scavi a Roma.

Nell' estate del 1518 il Costabili, le cui relazioni con Raffaello erano divenute quasi intime, non sapeva quali scuse addurre al Duca di Ferrara circa alla commissione data al maestro. « Io non cesso di recordare a Raphael da Urbino l' opera de V. Exª., et di continuo lo tengo stimolato: in fine per che lui tiene l' officio del Bramante, et oltra la pictura, ha l' architettura, et carico di ciò che designa el Papa a ciò pertinente, non lo potendo io avere per parlarli, li ho scripto una pollice al modo mio: lui mi risponde avere dato principio a la Tela di V. Exª., et non biso-

gnare ch' io ge la solleciti, per che 'l non ha cosa niuna più a core che questa Tela, et mi scrive che di gratia, non me ne dij altro fastidio, perchè lo offendo a ricordarli le cose de V. Exª. Così existimando che lui sia per fare, secondo el dice, lo tenirò destramente sollicitato per la expeditione, non mi parendo expediente venire ad altri termini con lui, se V. Ex.ª non comanda altro.... » La lettera poi conclude che Raffaello è anche stimolato a servire il Duca, per aver da lui ricevuto i cinquanta ducati. [1]

Nel frattempo Raffaello aveva offerto agli agenti del Duca di mandare a Ferrara il suo cartone pel « San Michele »; ed il vescovo d' Adria aveva rifiutato l' offerta per paura che Raffaello la considerasse come un sufficiente compenso dei 50 ducati che aveva ricevuto poco innanzi. Verso la fine di settembre l' offerta fu rinnovata per lettera, nella quale si richiedeva il vescovo di prendere in consegna il cartone. Il Costabili mandò allora un messaggio al pittore, avvertendolo che si sarebbe recato da lui; ma Raffaello lo prevenne andando in casa sua e dicendogli, che egli non aveva mai considerato il cartone come equivalente della pittura che aveva in animo di eseguire pel Duca. Il cartone fu quindi accettato e pagato con venticinque scudi al suo arrivo in Ferrara. Il Vescovo d' Adria eseguì l' ordine del suo Signore, e fatto chiamar Raffaello a casa sua, gli espresse la soddisfazione del Duca e gli diede i venticinque ducati. Raffaello avrebbe preferito di non ricevere alcun compenso, e dichiarò al Costabili che egli intendeva fare un dono del cartone al Duca. Pur

[1] Il Costabili ad Alfonso d' Este. Roma, 13 agosto 1518. Vedi Campori, *Not. ined.*, op. cit., pag. 11.

nondimeno ricevette il danaro e promise che avrebbe eseguito la commissione entro « pochi mesi. »[1]

Press' a poco in questo tempo il cardinal Bibbiena, desideroso di gratificarsi Francesco I, aveva dato l' ordinazione a Raffaello di eseguirgli una pittura. Egli, che s' intendeva di bellezza femminile, aveva saputo, a quanto sembra, che prossimamente dovevano aver luogo le nozze di Giovanna d' Aragona, giovane celebre per la sua bellezza, pel suo spirito e per la sua cultura, con Ascanio Colonna Connestabile di Napoli. Giovanna di Aragona aveva in quel tempo poco più di sedici anni, e già erasi innamorata del Colonna. Nel 1520 dovevan seguire le nozze. S' ignora se Raffaello abbia mai vista la fanciulla. Richiesto dal Cardinale di dipingerne il ritratto, egli disse che avrebbe mandato uno dei suoi « garzoni » a Napoli per ritrarne i lineamenti; e così infatti egli fece. Sui primi di novembre del 1518 Alfonso d' Este era andato a Parigi per affari di Stato, ed ebbe colà occasione di vedere che il Cardinal Bibbiena, Legato in Francia, aveva ricevuto la pittura e l' aveva rimessa al Re. Egli aveva sperimentato quanto difficile gli sarebbe stato ottenerne una replica; nondimeno, desiderando possedere il ritratto di un volto che si reputava il più bello in quei tempi, scrisse al suo segretario a Ferrara, Obizzo Remo, di chiedere al Costabili se Raffaello fosse disposto a cedere il cartone. Raffaello si mostrò volenteroso a soddisfare alla richiesta del Duca; ma credette dover suo avvertire il Duca che, offrendogli il cartone, non gli avrebbe dato un suo lavoro; chè, col permesso del Legato, egli aveva inviato uno dei suoi « garzoni » a Napoli

[1] Il Costabili al Duca di Ferrara. Roma, 22 e 28 settembre, 11 e 20 novembre 1518. Vedi Campori, op. cit., pagg. 12 e 13.

per ritrarne quella Signora, e che il disegno desiderato dal Duca era appunto di quel suo discepolo. Comunque, egli era disposto di cederlo al Duca. Che se avesse invece desiderato averne una copia ad olio, gliela avrebbe fatta eseguire.[1]

Il Vasari racconta che Raffaello dipinse la testa di Giovanna dal vero, e che Giulio Romano fece il resto:[2] se non che Raffaello stesso ci tiene a far sapere che non era suo il cartone, bensì d'uno scolare. Non è però impossibile che l'Urbinate avesse veduto Giovanna e potuto quindi eseguirne il ritratto, fidandosi sul disegno di Giulio e sulle impressioni che egli forse aveva ricevuto vedendo la giovanetta. Certo, esaminando la pittura che trovasi nel Louvre, ed ammirando quelle leggiadre fattezze, tutte fiorenti di bellezza e giovinezza, disegnate ed ombreggiate secondo lo spirito leonardesco, ci sentiamo inclinati ad ammettere che Raffaello possa aver dato gli ultimi tocchi finali a quella guancia rosea, a quell'occhio così sereno ed azzurro, a quel naso così bellamente tagliato, a quelle labbra delicatamente modellate. Opera del suo pennello dovrebbero essere quelle belle curve delle sopracciglia e delle guancie contornate da lunghe, ricche e copiose ciocche di biondi capelli che, discriminati nel mezzo, cadono ai lati della testa e del collo sulle spalle; ed imaginato dal maestro dovrebbe pure essere stato il grazioso atteggiamento dell'avvenente giovane seduta sull'elegante seggio. Nondimeno una certa uniformità nel trattamento

Louvre. Ritratto di Giovanna d'Aragona.

[1] A. Gruyer, *Gazette des Beaux-Arts*, 1880 pag. 476. Alfonso al segretario Remo, Parigi, 28 dicembre 1518. Costabili a Remo, Roma, 1 febbraio 1519, e Costabili ad Alfonso, Roma, 2 marzo 1519. Vedi Campori, *Not. ined.*, op. cit., pag. 14.

[2] Vedi Vasari, *Vita di Giulio Romano*, vol. X, pag. 89.

potrebbe giustificare un dubbio. L' abito è splendido; essa ha in capo un largo berretto rotondo di velluto cremisi adorno di gioielli e di perle; la veste di velluto damascato fermata a metà della vita da una cintura, è con larghe maniche a sboffi abbottonate nel mezzo, e foderate di seta gialla; le braccia sono coperte di una camicia di stoffa bianca adorna di merletti, ed i polsi sono ornati da ricchi braccialetti; mentre le spalle sono in parte nascoste da una pelliccia. Tutto ciò dà uno splendido aspetto alla figura. La camera fa parte di un palazzo con un accesso da un lato, ove ad una loggia vedesi affacciata una donna la quale sta osservando nel giardino. Se Raffaello non fece altro che dare il suo nome a questa così nobile pittura, dovrebbe dirsi che Giulio Romano non dipinse mai un volto in una maniera che tanto si avvicinasse al fare del maestro. Il volto, malgrado alcuni difetti che vi si notano, è infinitamente superiore in tutto alla mano del braccio destro piegato, colla quale tiene la pelliccia che scende dalle spalle, ed all' altra che riposa sul ginocchio sinistro; le quali parti, come il rimanente degli accessorii, son così mal disegnate, e così superficialmente colorite, da rivelare il pennello di uno dei compagni di Giulio.[1]

[1] Louvre n. 373, Giovanna d' Aragona. Siede di tre quarti presso una tavola colla testa e gli occhi osservando dinanzi a sè; tiene il braccio destro piegato e nelle dita della mano ha la pelliccia, mentre l' altra mano posa sul ginocchio. A destra, il letto colla tenda che pende dal padiglione; di contro, una porta con sopra un busto, ed un corridoio ad arco; nel fondo, una loggia con colonne, dalla quale una donna sta osservando in un giardino con alberi che staccano sull' azzurro del cielo velato da nubi. Tavola trasportata su tela. Misura m. 1.20 per m. 0.95. Questo dipinto, come i due precedenti, trovavasi a Fontainebleau, dove fu restaurato dal Primaticcio probabilmente nel 1540. Delle numerose copie, di cui fa menzione il Brantôme, parecchie si conoscono.

Lütschena, vicino a Lipsia. Collezione Speck Sternburg. Mi-

Raffaello può essere scusato se, in queste circostanze, fece un miglior ritratto del Suonatore di violino e di Leon X che di Giovanna d'Aragona. Ma vi sono altre ragioni perchè quei due capolavori siano superiori a quest'ultimo tanto per la finitezza dell'esecuzione, quanto per la varietà dello stile che li distingue. Nel ritratto di Leon X coi due cardinali il pittore doveva infatti, non solo tenersi strettamente fedele alle fattezze del pontefice, ma dargli anco un aspetto che fosse quale convenivasi con l'alta posizione sociale della persona da ritrarsi. Il « Suonatore di violino » permetteva invece un diverso trattamento; permetteva cioè di mostrare, se fosse stato necessario, che Sebastiano del Piombo, il quale godeva la fama di grande pittore di ritratti, era pur sempre inferiore

sura m.1,32 per m. 1,11. Questa è una bella copia, apparentemente d'autore fiammingo. Fu comperata alla vendita della collezione Fries a Vienna.

Warwick Castle, Tela. Misura pollici 45 per pollici 38. Portava il n. 158 nella Grande Esposizione di Manchester dell'anno 1857, ed era indicata come una ripetizione simile al ritratto del Louvre, mentre non è che una debole copia antica. Il colore della carnagione è alquanto crudo e con le ombre scuro-brune: l'espressione del volto non è piacente, i colori delle vesti appariscono troppo vivaci di tinta, e il fondo alquanto oscuro ed opaco.

Roma, Galleria Doria. Stesso ritratto su tavola di colorito crudo, di tinta rossiccia con ombre vinacee nelle carni e con contorni alquanto duri. Non sappiamo come si possa attribuire questo dipinto a Leonardo da Vinci, se non forse per quella eleganza tutta leonardesca di atteggiamento, che abbiamo già notata nel quadro del Louvre. Fu pensato da alcuni critici che potesse essere dipinto da qualche imitatore di oltre alpe, del Da Vinci. E noi ci siamo domandati se mai non fosse invece una copia eseguita da qualche altro seguace di Leonardo, come per esempio da Bernardino Fasolo di Pavia.

Berlino, Museo, n. 231, tela. Proviene dalla collezione Solly, dove era attribuita al Sassoferrato, ma è lavoro inferiore a ciò che poteva fare quel maestro. Misura m. 1,19 per m. 0,87.

Monaco, Pinacoteca. Pittura non più esposta al pubblico; lavoro d'un debole pittore della Scuola Fiamminga di quel tempo.

anche in questo campo. Raffaello ebbe così agio di poter mostrare come Sebastiano avevalo calunniato sparlando tanto di lui. Dacchè Agostino Chigi aveva concesso il suo patronato all' Urbinate, togliendolo a Sebastiano, questi non aveva lasciata intentata alcuna occasione per diminuire la fama di Raffaello. Il Vasari ci racconta che mentre Sebastiano lavorava nella Farnesina « era venuto in tanto credito Raffaello da Urbino nella pittura, che gli amici et aderenti suoi dicevano che le pitture di lui erano secondo l'ordine della pittura più che quelle di Michelagnolo, vaghe di colorito, belle d' invenzioni, d' arie più vezzose, e di corrispondente disegno; e che quelle del Buonarroti non avevano, dal disegno in fuori, niuna di queste parti: e per queste cagioni giudicavano questi cotali Raffaello essere nella pittura, se non più eccellente di lui, almeno pari; ma nel colorito volevano che ad ogni modo lo passasse. Questi umori seminati per molti artefici, che più aderivano alla grazia di Raffaello che alla profondità di Michelagnolo, erano divenuti per diversi interessi più favorevoli nel giudizio a Raffaello che a Michelagnolo. Ma non già era de' seguaci di costoro Sebastiano, perchè essendo di squisito giudizio, conosceva appunto il valore di ciascuno. »[1] Eccitato dunque Sebastiano da questi giudizi e mentre si esponevano alla vista del pubblico composizioni quali erano quelle del « San Michele » e della « Sacra Famiglia », scrivendo, come si è già detto, a Michelangelo, gli raccontava che « le figure parevano fossero state al fumo, o vero figure di ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere, et desegnate al modo come ve dirà Leonardo (Sellaio). »

Qual maraviglia dunque se Raffaello, cogliendo

[1] Vedi Vasari, *Vita di Sebastiano*, vol. X, pag. 123.

l' occasione propizia, abbia voluto dimostrare ai suoi amici che, adottando la maniera di Sebastiano, egli avrebbe saputo far qualche cosa di meglio, e mostrare di quanto fosse superiore di Sebastiano? Sicchè, mentre stavano ambedue lavorando sui quadri d' altare commessi a loro contemporaneamente dallo stesso prelato, e l' uno non voleva compiere l' opera o farla vedere prima che fosse condotto a fine il lavoro dell' altro, Raffaello fece il « Suonatore di violino » della galleria Sciarra, il quale serve, per così dire, a dare una smentita a quanto aveva scritto Sebastiano a Michelangelo. Il « Suonatore di violino » differisce dal ritratto di Leone in tutti gli elementi realistici che spiccano in quella pittura. È questo un ritratto di un bel giovane, vestito di ricchi abiti quali si addicevano a chi godeva di grande riputazione nell' arte della musica. [1]

Roma, Gall. Sciarra. Il « Suonatore di violino. »

[1] La descrizione che fa il Passavant, vol. II, pag. 275, di questo ritratto, prima che patisse ingiurie dal restauro e fosse ridotto al modo nel quale trovasi presentemente, ci pare sì bella, che noi non possiamo fare a meno di riportarla. « Ritratto in busto, d' un giovane di 20 anni circa. La testa è veduta di tre quarti, è girata da una parte della spalla dritta (ed è rivolta collo sguardo allo spettatore). I suoi capelli bruni, tagliati dritti, cadono sino sulla nuca e sono coperti d' una berretta nera. Nella mano sinistra tiene l' arco, delle foglie d' alloro, e dei semprevivi. Il suo ampio vestito verde è guarnito di velluto nero con un grande collare di pelliccia. Il fondo è grigio caldo. La bella forma della testa e la sua nobile e semplice espressione, il suo sguardo profondo, penetrante e pensieroso dánno a questa pittura un' attrattiva e una bellezza che raddoppia ancora la vaghezza dell' esecuzione. Si vede che il maestro ha pensato di dipingere questo quadro con amore e con una cura grandissima. L' effetto generale di questo ritratto è di una piacevole semplicità, e per conseguenza ben differente da quello di Leon X; si può appena comprendere come Raffaello abbia potuto dipingere l' uno dopo l' altro, e forse anche simultaneamente, due ritratti così dissimili e così variati nella loro tecnica esecuzione e tuttavia di una sì rara perfezione ambedue. Il tono di questa pittura è molto trasparente, senza che le ombre siano più forti che non convenisse alla luce moderata. Le carni, le cui

Questo simpatico e avvenente ritratto, il quale nel movimento della figura ci fa ricordare quello che da giovane fece Raffaello di sè stesso, ma più ancora quello che eseguì alcuni anni dopo, di Bindo Altoviti, mostra in tutto un' arte più compiuta, ed un modo di colorire più perfetto, che rammenta quello dei pittori Veneziani; anzi rivela una maniera simile a quella che incontriamo in taluni dei più belli ritratti di Sebastiano del Piombo. E si direbbe pure che in questo ritratto del Violinista, Raffaello avesse voluto anco imitare i pittori della Scuola Veneta, dipingendo sul davanti del quadro un basso parapetto, di color chiaro giallastro leggermente venato; cosa che non trovasi in nessuna dell' opere dell' Urbinate. Il quadro ha la data M.D.XVIII.[1] Mentre adunque l' artista vene-

mezze tinte sono fuse e colorite, hanno le ombre che risentono un poco del grigio. » Il Passavant continua poi dicendo che quando egli aveva ammirato questo prezioso ritratto (nel 1835, nel palazzo Sciarra, a Roma) esso era, fatta eccezione di qualche leggiero danno, in perfetto stato di conservazione. Sfortunatamente è stato pulito e poi restaurato senza alcun motivo plausibile, onde vi si riscontrano ora gli stessi guasti che per il bel ritratto di donna, che si ammira egualmente nella galleria Sciarra sotto il nome di Tiziano, e che, in realtà, è del Palma il vecchio.

[1] Finora non si è potuto riconoscere con certezza la persona ritratta in questo violinista. Il Passavant, vol. II, op. cit., pag. 274, suppone che sia Andrea Marone, il quale improvvisando soleva cantare accompagnandosi colla viola, e fu in grande estimazione a' tempi di Leone X, che l' ebbe carissimo.

Nella festività che quel Pontefice celebrava ogni anno in onore de' suoi antenati, il Marone riportò il premio sopra gli altri nell' improvvisare, e a ciò sembrano alludere quelle foglie di lauro da lui tenute in mano insieme coll' archetto.

Gaetano Guasti nella traduzione dell' opera del Passavant (Successori Le Monnier, 1882, vol. I a pag. 194), dopo aver riportato quanto in una nota osserva lo stesso autore, che cioè il Castiglione nel secondo libro del *Cortegiano* parla di questa maniera di *cantare alla viola, per recitare: il che tanto di venustà e d' efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia,* fa pure in un' altra nota questa congettura. « Fra gli scolari nel suono

ziano andava sparlando del suo rivale, Raffaello entrava così nel suo stesso campo a combatterlo per riportar la palma su lui. In questo ritratto del Violinista due cose sono da notarsi, la data dell'anno e la tecnica esecuzione. Tutte due tendono a provare che, mentre il Veneziano prendeva molto dalle opere di Raffaello, Raffaello si metteva con questo ritratto a seguire il modo di colorire di Sebastiano del Piombo, ma con un sistema di velature che ricordano il fare del Da Vinci; onde riunendo questi nuovi elementi alle altre sue grandi qualità, produsse un' opera ben superiore a quanto poteva fare Sebastiano. Questi, dal canto suo, dipinse taluni ritratti, nei quali si riconosce che cercò di appropriarsi la grazia e le forme eleganti dell' Urbinate, così che quei ritratti si siano potuti attribuire allo stesso Urbinate. [1]

della viola che ebbe Leonardo da Vinci è ricordato come eccellentissimo un Atlante Migliorotti fiorentino, figliuolo naturale di Manetto. Costui fu a Mantova a recitare l' Orfeo del Poliziano, e nel 1514 era a Roma a sopraintendere le fabbriche pontificie. O non potrebbe essere stato ritratto da Raffaello, che dovette certamente conoscerlo alla corte pontificia? » Comunque sia, noi non sappiamo che Raffaello abbia mai fatto un ritratto di giovane più bello e simpatico di questo violinista.

[1] Roma, Galleria Sciarra, *Il Suonatore di violino*. Ritratto su tavola di grandezza naturale. Da molti anni questa pittura non fu tenuta esposta al pubblico, ma decorò l' appartamento privato del principe; onde corse la voce che essa fosse stata trasportata altrove. Questo ritratto fu veduto l' ultima volta dagli autori di questo libro nel 1876, e vi si riscontrarono i danni lamentati dal Passavant in causa della pulitura e del restauro. Si scorge, a sinistra di chi osserva, una leggera fenditura sottile come il taglio d' un rasoio, che traversa il dipinto. Essa incomincia dall' alto della tavola, passa in vicinanza alla testa, traversa la manica della veste nel braccio piegato, e va a finire sul parapetto. Questa pittura, come si disse, fu pulita inegualmente, e poi più o meno ripassata a colori colla punta del pennello: le parti più offese sono la fronte, il sopracciglio e l' occhio destro, nonchè la guancia ed il mento dallo stesso lato, e la parte in ombra del collo. Sono pure offese le dita della mano coll' arco, e le foglie

Il Vasari sembra non abbia veduto questo ritratto del « violinista » perchè non lo ricorda: gli era però famigliare il ritratto di Leon X co' suoi parenti, cioè Giulio de' Medici che fu nominato cardinale di Santa Maria in Dominica e fu poi eletto pontefice col nome di Clemente VII, e Luigi De Rossi, egualmente nipote di Leon X, educato assieme a lui e suo fedele compagno in tutte le vicissitudini della vita.

La descrizione che fa il Vasari di questo dipinto di Raffaello è la seguente: « Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse papa Leone, il cardinale Giulio dei Medici, e il cardinale de' Rossi; nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure: quivi è il velluto che ha il pelo: il damasco addosso a quel papa, che suona e lustra: le pelli della fodera morbide e vive; e gli ori e le

d' alloro ed i semprevivi. Degli accessorii, la pelliccia conserva sempre la sua originale bellezza, ed è condotta in modo mirabile e con tanta verità da ricordarci le pelliccie dipinte da Tiziano, da Sebastiano, dal Morone e da altri della Scuola Veneta. Il fondo ha un tono grigio plumbeo.

Firenze. La più bella copia del *Suonatore di Violino* è quella che si conserva nel palazzo Corsini a Firenze, n. 105, tela. Misura m. 0,74 per m. 0,63. Porta la medesima data ed è della stessa grandezza dell' originale, indicata come copia eseguita da Giulio Romano. È però alquanto rossastra nel tono e divenuta un po' oscura e lustra nella superficie in causa del restauro, e della molta vernice che copre il dipinto.

Madrid. Nell' ex Museo del convento della Santa Trinità abbiamo veduto un' altra buona copia, alquanto cresciuta ed oscurata nelle tinte, della stessa grandezza, colla stessa data dell' originale e cogli stessi caratteri della copia sopracitata.

Londra. Una terza copia non esente da restauri, trovavasi esposta nella Reale Accademia di Londra nel 1878, di proprietà di Lady Cranstoun. Il Passavant, op. cit., pag. 176, menziona un' antica copia del violinista nella Galleria Chigi a Roma, la quale presentemente non trovasi più in quel palazzo; ed altra ne ricorda in casa del conte Marc' Antonio Oddi in Perugia, che non trovasi più in quella città. Ci siamo domandati se mai le due ultime copie stessero fra quelle sopra menzionate.

sete contraffatti sì, che non colori, ma oro e seta paiono: vi è un libro di cartapecora miniato, che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d'argento lavorato, che non si può dire quanto è bello. Ma fra l'altre cose vi è una palla della seggiola, brunita e d'oro, nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa, ed il rigirare delle stanze: e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza, che credasi pure e sicuramente, che maestro nessuno di questo meglio non faccia nè abbia a fare. La quale opera fu cagione che il papa di premio grande lo rimunerò: e questo quadro si trova ancora in Fiorenza nella guardaroba del duca. »[1] Siccome in questa tavola vedesi il ritratto di Lodovico De Rossi, già cardinale, e si sa ch'egli ebbe la porpora nel 1517 e morì nel 1519, non è arrischiato il pensare, come già si disse, che questa tavola sia stata dipinta da Raffaello nel 1518 subito dopo, se non nello stesso tempo, del ritratto del « violinista. »

Le parole del Vasari che abbiamo qui sopra riportate, ci rendono adeguatamente l'impressione che produce tuttora la pittura in chi la vede.

Firenze. Galleria Pitti. Ritratto di Leon X.

Il pontefice è seduto su di una ricca sedia a bracciuoli. Vedesi di tre quarti presso una tavola coperta di un rosso tappeto, sul quale posa un campanello d'argento riccamente cesellato presso un libro corale aperto e con miniature. Poggia la mano destra sullè pagine, e l'altra sulla tavola tenendo una lente d'ingrandimento. Sembra che sospenda di leggere per osservare, con occhio scrutatore, qualche persona che si avvicini a lui.[2]

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 33-34.

[2] La sedia è coperta di damasco rosso; sul dossale, ai lati,

Giulio de' Medici, che si riconosce facilmente per i suoi ben noti lineamenti, sta in piedi alla destra del Pontefice, rivolto ad osservarlo, come se richiamasse la sua attenzione sull'oggetto, o meglio sulla persona che si avvicina. Dall' altro lato sta il cardinale Luigi De Rossi, tenendosi colle mani al seggio del pontefice. È rappresentato di fronte e con lo sguardo rivolto ad osservare dinanzi a sè, ma alcun poco a sinistra e fuori del quadro.[1]

La scena è rappresentata nell'interno di una sala, con una fuga di grandi pilastri che sostengono gli archi della vòlta. La severa architettura, dello stile del rinascimento, ci ricorda le sale della Biblioteca Vaticana; ed il colore è di tinta scura, trasparente e ben degradata, lo che contribuisce a mettere in rilievo le figure, a far primeggiare tra quelle il pontefice e a dare alla scena qualche cosa di veramente grandioso e severo. In ciò specialmente, più che nel rimanente del dipinto, noi vediamo messe in pratica le grandi massime di Leonardo da Vinci. Questa pittura ha, tra i ritratti eseguiti dal grande Urbinate, il medesimo pregio che la Madonna di San Sisto tra le sue opere di soggetto sacro: è, cioè, il miglior lavoro che Raffaello abbia fatto in questo genere. Se lo si confronta con la natura, sembra il vero stesso trasportato

sono collocate due palle d' ottone con riflessi, come ricorda il Vasari. Il pontefice ha in testa il camauro rosso foderato d' ermellino, che gli copre parte della fronte e dell' orecchio. Indossa una veste a maniche larghe di stoffa bianca damascata, foderata essa pure di ermellino, sopra alla quale porta il rocchetto rosso damascato, di tinta vigorosa e forte, come quella del camauro e della stoffa rossa che copre la poltrona, ed è foderato di ermellino come la larga veste bianca ed il camauro.

[1] I due cardinali vestono il loro abito rosso, di color meno sfarzoso del rosso del camauro e del rocchetto del Papa; il De Rossi mostra la manica bianca del càmice.

nel quadro. Non è realistico nello stretto senso della fedele riproduzione del vero, quale i Van Eyck, l'Antonello e più tardi l'Holbein lo avrebbero fatto, ma è nondimeno così ispirato ai principii del vero, da non potersi dire che un altro qualsivoglia artista avrebbe in ciò potuto superare il grande Urbinate. In questo dipinto veggonsi combinate insieme la grandiosa semplicità di Masaccio, la elevatezza e la dignità del Ghirlandaio e la sottigliezza di Leonardo. Il soggetto poi che Raffaello aveva da trattare prestavasi mirabilmente a questa fusione di espressioni. In primo luogo egli aveva da ritrarre il pontefice con quelle sue fattezze singolari, dall' occhio grosso e rotondo, proiettantesi, iniettato di sangue e colla vista sì debole da non poter riconoscere gli oggetti da vicino che col mezzo d' una lente d' ingrandimento; dal naso grosso e gonfio; dalla guancia grassa; dalle labbra tumidissime, colla barba rasata e col mento piccolo avente nel mezzo una fossetta, e contornato dal pingue sottogola; dalle carnose ma regolari forme delle mani, e dalle larghe dimensioni della persona. Quantunque, come è agevole l' imaginare, tali fattezze dovevano esser volgari, nondimeno l' artista seppe renderle nobili e piene di vita e di energia. Il ritratto rappresenta la figura di un pontefice di spirito penetrante, di maniere piacevoli, ma irascibile; semplice, ma pure talvolta anco crudele. Noi dobbiam ricordarlo: Leone posò dinanzi a Raffaello nel 1518 dopo l' esecuzione del cardinale Petrucci, che aveva cospirato contro la vita del pontefice. Esso aveva in quell' occasione mostrato il suo carattere con le alternative di gentilezza, di doppiezza e crudeltà. Il De Rossi, che era stato inalzato alla porpora dopo la scoperta della cospirazione, aveva potuto godere di quell' onore

fino all'estate del 1519, anno della sua morte. Giulio era stato testimone delle scene di quei terribili giorni nel Consiglio del Pontefice; aveva udito il Bembo leggere la sentenza che condannava il Petrucci, e forse era rimasto così grave e calmo quale fu ritratto da Raffaello, con le sue lunghe palpebre, con la fronte bassa, coi capelli a spazzola che gli coprono in gran parte la fronte, col naso ed il mento di forte proiezione.

Se Leone ha un'aria attenta, ma inquisitoria, e Giulio appare calmo, il De Rossi sembra invece alquanto pensoso.[1]

Tutto in questo capolavoro è condotto a perfezione. Se noi esaminiamo da vicino la pittura, troviamo, come dice il Vasari, ogni figura, ogni parte, ogni accessorio ed ogni particolare, e perfino le minuzie, resi con una precisione mirabile, mentre in lontananza ogni cosa fa l'effetto del vero. Perfetta è parimenti la severa intonazione della pittura, nella quale il chiaroscuro e la giusta modellatura delle carni e delle altre parti sono riprodotte con naturalezza, così nella giusta prospettiva lineare come nell'aerea, tanto nella massa spaziosa della luce e delle ombre quanto nelle proiezioni dei corpi e nei giusti passaggi delle tinte. In una parola, tutto è qui ridotto all'unisono colla verità; e perchè sappiamo che papa Leon X era ambizioso della bianchezza delle sue mani e si piaceva di guardarle,[2] Raffaello non

[1] Il cardinale De Rossi che è collocato a sinistra, da un lato, dietro il seggiolone, terzo in quel consesso, ha forme regolari, capigliatura folta divisa in tre grandi ciocche, l'una nel mezzo e le altre due ai lati, che gli coprono in parte l'orecchio. Indossa, come si disse, il càmice, con sopra la rossa veste cardinalizia.

[2] Di ciò parla un manoscritto anonimo, che si conserva nel Vaticano, sotto il titolo di *Leonis X Vita*, ricordato dal Passavant, op. cit., vol. II, pag. 270. Il Passavant inoltre, nel vol. I, pag. 254,

dimenticò neppur questa circostanza, e sembra l'abbia voluto mostrare nel quadro, dipingendo le dita senza alcun anello.

Il Vasari ci racconta che Federigo II, duca di Mantova, nel passare per Firenze, s'invaghì di questo dipinto, e quando fu in Roma, lo chiese in dono a papa Clemente, il quale scrisse in Firenze a Ottaviano de' Medici, perchè spedisse il dipinto a Mantova. La qual cosa dispiacendo molto al magnifico Ottaviano, si maravigliò che il Papa avesse così leggermente acconsentito; pure rispose che non mancherebbe di servire il duca; ma che essendo l'ornamento cattivo, ne avrebbe fatto fare un nuovo, il quale, come fosse messo d'oro, spedirebbe sicurissimamente il quadro a Mantova. Invece mandò segretamente a chiamare Andrea del Sarto, e gli disse come il fatto stava. Andrea eseguì questa copia in modo che messer Ottaviano, pur essendo intendentissimo delle cose dell'arte, non conosceva più qual fosse il vero originale. Spedita a Mantova la copia, il duca ne restò soddisfattissimo, e lo stesso Giulio Romano, pittore e discepolo di Raffaello, lo avrebbe giudicato come eseguito di mano del maestro, se non fosse stato il Vasari che, capitando a Mantova, gli raccontò d'aver

quantunque non tenga conto di aneddoti più o meno favolosi, pure, in testimonianza di quanto fosse la somiglianza di questi ritratti, ricorda come Federico Zucchero (*L'idea de' scultori, pittori*, lib. II, cap. VI), racconti che il datario Baldassar Turini fu così ingannato da questo dipinto, fino ad inginocchiarsi dinanzi al ritratto di papa Leone e porgergli penna e calamaio perchè segnasse alcune Bolle. Noi pensiamo che lo stesso Zucchero sapesse benissimo di raccontare una piacevolezza, come era costume di quei tempi, per farsi beffe di qualcuno, ed esprimere una verità da tutti riconosciuta; ma ad ogni modo la storiella giova a mostrare che la pittura era tanto simile al vero, da poter trarre in inganno.

veduto, essendo fanciullo, Andrea lavorare attorno a quel quadro.[1]

[1] Vasari, vol. VIII, *Vita di Andrea del Sarto,* a pag. 281-282. Il Passavant, vol. II, pag. 272, ricorda che nel 1589, il dipinto di Raffaello trovavasi nella Tribuna degli Uffizi a Firenze, e fu portato a Parigi dai francesi nel 1797, dove fu pulito, ed anche di troppo, in qualche parte, nella quale si credette vedervi delle macchie. Dopo il trattato di pace del 1815, questa magnifica pittura fu restituita, ed ora si ammira nel Palazzo Pitti.

Firenze, Galleria Pitti. Tavola indicata col n. 63; alta m. 1,55, larga m. 1,19. Come abbiamo detto, la tavola è stata pulita a Parigi, ed è stata anco qua e là ritoccata, ma ad ogni modo il dipinto può ancora dirsi un Raffaello dei meglio conservati. Il tappeto rosso dovette essere stato pulito inegualmente e poi qua e là ripassato. Ha sofferto pure la veste bianca damascata del pontefice, specialmente nella parte in ombra e nel rocchetto rosso: alcuni ritocchi vedonsi pure nelle carni, e particolarmente nelle mani. La figura più danneggiata è quella del cardinale Giulio de' Medici: ha sofferto meno delle altre quella del De Rossi, fatta eccezione della parte in ombra delle vesti. Il fondo ripassato in alcune parti è divenuto di tinta alquanto scura. Bene osservando, si direbbe che nelle vesti e nelle mani del cardinale De Rossi, vi avesse lavorato più che in altre parti, naturalmente sotto la direzione del maestro, il suo scolare Giulio Romano. La copia di cui abbiamo parlato eseguita da Andrea del Sarto, trovasi presentemente nella Galleria del Museo di Napoli. Noi la crediamo copia di Andrea (Vedi *The history of Painting in Italy,* vol. III, pag. 569, e seguenti) sebbene molti scrittori non siano della stessa opinione anche dopo i documenti addotti da Carlo d' Arco e W. Braghirolli nella seconda parte, tomo VIII, della terza serie dell' *Archivio storico,* anno 1868, a pag. 175-193.

La copia che il Vasari nel suo volume I, pag. 13, in cui è la sua *Autobiografia,* dice di aver eseguita nel 1537, è probabilmente quella comperata dallo storico inglese W. Roscoe, e da lui venduta a J. W. Coke: ora essa trovasi ad Holkham.

Oxford. Trovasi indicato tra i disegni di quella Galleria col n. 131 uno studio delle vesti del pontefice seduto presso la tavola coperta da tappeto, e della mano sinistra (appena indicata) appoggiata su quella, eseguito a matita nera ed in tutto simile alla pittura. Si riconosce che questo disegno dovrebbe esser fatto non da un modello coperto dalle vesti del pontefice e nello stesso atteggiamento, ma dalla persona medesima del Papa, incontrandosi le stesse forme tozze e grosse proprie di Leon X. Il disegno è bello, eseguito in fretta e con maestria; ma il nuovo catalogo, e non senza ragione, dubita se questo disegno sia stato eseguito da Andrea del Sarto, o da qualche altro fiorentino, come,

Madrid. Museo. Ritratto d' un Cardinale.

Vi è un altro ritratto di Raffaello che crediamo di questo tempo, il quale sfortunatamente ebbe a soffrire molto da una cattiva e ineguale pulitura, di modo che le luci e le ombre sono rese disarmoniche, ed il colore in taluni luoghi è abraso, in altri è stato ripassato. Il dipinto trovasi nel museo di Madrid indicato come il ritratto d' un cardinale. Non è detto però quale cardinale rappresenti. Alcuni hanno creduto di riconoscervi Giulio de' Medici, e con questo nome venne anco riprodotto in un'incisione da Lodovico Gruner nell' anno 1854. Il Passavant invece stimò che raffigurasse il cardinale Bibbiena; ma le fattezze del ritratto di Madrid differiscono essenzialmente da quelle del Bibbiena quali le vediamo nei ritratti che gli fece Raffaello, l' uno nell' affresco della Battaglia d' Ostia in una delle camere del Vaticano, e l' altro, in tela, nella Galleria Pitti a Firenze. Nè crediamo sia il ritratto di Giulio de' Medici, quantunque i lineamenti ricordino alquanto quelli di questo cardinale.

Il ritratto di Madrid è di un giovane prelato, alquanto alto della persona, di forme asciutte, di nobili lineamenti, di sguardo intelligente e benevolo. La fronte è alta e spaziosa, nascosta in parte dai folti e fini capelli castagni; il naso piuttosto lungo e un poco adunco; la bocca regolare, come pure il mento che termina a punta; il collo alto; gli occhi ben formati; regolari le sopracciglia. Si presenta quasi di faccia, ed alcun poco a destra, collo sguardo a noi rivolto. Tiene il braccio sinistro come appoggiato al bracciuolo d' una poltrona, e l' altro braccio abbassato. Indossa il bianco càmice, e porta il rocchetto da-

per esempio, Francesco Salviati. Se questa ipotesi fosse vera, noi stimiamo che avrebbe dovuto essere stato copiato dal quadro di Raffaello.

Tavola XII

Ritratto d'un Cardinale (Museo di Madrid).

mascato di color rosso violetto, abbottonato nel mezzo: in capo ha il quadrato rosso d'un tono vigoroso. La figura stacca su di un fondo verdastro scuro, ma questo pure molto manomesso dal restauro. La luce che riceve da un lato, alla sua destra, rischiara per tre parti la figura.

Come si notò, i lineamenti di questo ritratto sono diversi da quelli del Bibbiena nella galleria Pitti, e ne è inoltre la tecnica esecuzione di gran lunga superiore. [1]

[1] Madrid, Museo, n. 367. Ritratto d'un cardinale; tavola. Alto m. 0,78 per 0,65. Personaggio di anni 35 di età. Busto di grandezza naturale.

Il catalogo che dà molto giustamente questo ritratto come opera di Raffaello, ricorda, senza però prestarvi fede, come Don Valentino Carderera stimi esservi rappresentato il celebre Alidosio, illustrato da Paolo Giovio, fondandosi nella somiglianza che crede riconoscervi tra questo e l'incisione che pubblicò l'erudito vescovo di Nocera. Noi ci siamo invece domandati se non fosse il ritratto d'Innocenzio Cibo (nato nel 1491), nipote di papa Leon X, da cui nel 1513 fu creato cardinale diacono dei SS. Cosimo e Damiano colla signoria perpetua di Fabriano, morto nel 1550. * Questo cardinale doveva avere molta influenza nella corte pontificia e sull'animo di Raffaello, sapendosi, come vedremo più tardi, che il duca di Ferrara non potendo ottenere che Raffaello soddisfacesse agli impegni che si era assunti, scriveva al suo segretario Costabili a Roma di guadagnarsi l'animo del cardinal Cibo, che era uno dei più intimi amici dell'Urbinate, per costringerlo a mantenere quanto aveva promesso. A noi par difficile che ad un cardinale parente di Leon X, tanto influente nella corte pontificia ed intimo amico di Raffaello, non fosse stato da esso ritratto.

Il Vasari (nel suo ragionamento terzo, a pag. 138, edizione del Sansoni) racconta di aver dipinto il cardinale Cibo nel Palazzo Vecchio a Firenze. È vero che quelle pitture sono alterate dal tempo e dai restauri, ma è vero altresì che i lineamenti del volto, il quale è indicato per quello del Cibo, oltre mostrare maggiore età, non rassomiglierebbero a quelli del giovane prelato di Madrid.

Ci ricordiamo d'aver veduto molti anni or sono nella Galleria

* Vedasi Moroni, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica*, vol. XIII, pag. 127.

Fra queste occupazioni, Raffaello potè dare ad Agostino Chigi la soddisfazione di veder compiuta la

di Parigi, Pourtalés, che ora più non esiste per essere stati venduti i quadri che la componevano, un ritratto di cardinale (in busto) dipinto quasi di fronte, con berretto e rocchetto rosso, e con bianco càmice. Piuttosto ossute erano le forme, la testa bislunga, il mento coperto da corta barba, ed i capelli giungevano prolissi sino sotto l'orecchio. Nella parte superiore della tavola si leggeva la seguente iscrizione sulla pittura del fondo: « Innocentius Cybo aetatis annorum XXII a Leone X pont. max. eius avunculo cardinalis creatus ano sesquimille decimo tertio. » Come si ricava dal monogramma del pittore, che trovasi sotto quella iscrizione, e dai caratteri della pittura, il quadro era giustamente attribuito a Perin del Vaga.

Se noi potessimo fidarci dei due segni da noi fatti in fretta molti anni or sono, saremmo propensi a credere che il ritratto giovanile di Madrid, eseguito da Raffaello, potesse essere dello stesso Innocenzio Cibo, al pari di quello della Galleria Pourtalés, dipinto, come si è veduto, più tardi da Perin del Vaga scolare di Raffaello. Ma se il cardinale nel ritratto di Madrid dimostrasse 33 anni di età, come suppone il catalogo, essendo nato il cardinal Innocenzio Cibo nel 1491, non poteva Raffaello morto nel 1520, avergli fatto quel ritratto. A dire il vero a noi è parso mostrasse qualche anno di meno; ma non è improbabile che ci siamo ingannati quanto al giudizio sull' età; si può invece esser certi, che questo ritratto di Madrid doveva essere, prima dei danni da esso sofferti, una delle più belle opere dell' Urbinate; ciò che ancora può riconoscersi da quanto è rimasto dell' originale. Asserisce inoltre il Vasari (vol. X, pag. 350) aver Giuliano Bugiardini copiato il quadro di Raffaello rappresentante Leon X coi due cardinali, sostituendovi la testa del cardinale Innocenzio Cibo a quella del cardinale De Rossi, ed in una nota al Vasari è riportata dal Bottari la notizia che l' ultimo cardinal Cibo vendette questo dipinto al cardinale Valenti Gonzaga, e morto costui, il quadro passò in eredità ai suoi nipoti. Non era a nostra cognizione ove si trovasse presentemente il dipinto. Andati giorni sono nel palazzo del principe Torlonia in Roma, tra i dipinti di quella Galleria ci venne agli occhi una copia del quadro di Raffaello rappresentante papa Leon X tra due cardinali, colla variante però, che alla testa del cardinale De Rossi vedemmo sostituita quella d' un altro cardinale. Questa pittura su tela e colle figure della stessa grandezza quale nell' originale, viene indicata come lavoro eseguito da Giuliano Bugiardini. E perchè abbiamo a suo luogo ricordato che il ritratto di Baldassare Castiglione che trovasi in questa galleria, proviene egualmente dalla collezione dei quadri del cardinale Valenti Gon-

Roma. Galleria Torlonia. Ritratto d' un Cardinale.

Farnesina. Nel decembre del 1517 essa fu aperta al pubblico, e tutta Roma accorse alla Lungara. Naturalmente critici ostili si affrettarono a sparlare dell'arte e dell'ingegno di Raffaello in questi lavori da lui composti così laboriosamente. Leonardo Sellaio si affrettò a scrivere a Michelangiolo: « Bastiano [del Piombo] à presso che finito il quadro della Resurrezione [di Lazzaro], e riesce di modo che quanti intendenti ci sono lo metono di grandissima lunga sopra a Rafaello. »

« È scoperta la volta d'Agostino Ghigi: chosa vituperosa a un gran maestro; pegio che l'ultima stanza di palazo, assai; di modo che Bastiano non teme di niente. Siavi aviso. » [1]

Per buona ventura sono ormai trascorsi quei giorni in cui i capolavori di Raffaello eran criticati dal giudizio troppo interessato dei suoi nemici personali. È agevole il discernere che la parte del lavoro manuale del maestro negli affreschi della Farnesina, fu poca e accidentale. Ma non è difficile vedere che suo fu lo schema della decorazione, sue le composi-

zaga, così può anche ritenersi che sia questo il quadro di cui fa parola il Bottari. Se non che il ritratto indicato come quello del cardinal Cibo, non rassomiglierebbe nè al ritratto eseguito da Raffaello che trovasi nel Museo di Madrid, nè all'altro di Perin del Vaga che era nella Galleria Pourtalés. Per cui se si è d'accordo nel riconoscere come opera dell'Urbinate il ritratto a Madrid, non lo si è riguardo alla persona del cardinale che esso rappresenta. Potrebbe anche congetturarsi che il Vasari si fosse ingannato nell'indicare la testa, sostituita a quella del cardinale De Rossi nel quadro del Bugiardini, come ritratto del cardinale Innocenzio Cibo; ma qualunque sia la supposizione, noi non possiamo dir nulla di certo sulla persona rappresentata nel quadro di Madrid.

[1] Vedi la lettera di Leonardo Sellaio, da Roma, a Michelangelo, pubblicata dal Gotti, vol. II, pag. 55, in data del 1° gennaio 1518. Si è ritenuto dal Gotti, dal Richter, dallo Springer, che la data fosse scritta secondo il calcolo fiorentino, e che corrispondesse al 1° gennaio 1519, secondo l'èra comune. Ma il Förster, nell'opera *Farnesina-Studien*, Rostock, 1880, ha dimostrata tale opinione senza fondamento.

zioni, suoi gli schizzi rapidi, suoi per la maggior parte gli studi dal vero che serviron di guida ai discepoli, ai quali fu affidata l'esecuzione. Si potrebbero anche indicare una delle più fuggevoli preparazioni, e parecchi degli studi fatti dal maestro per servir di guida a Giulio Romano, e in pari tempo distinguere dove l' Urbinate stesso prese il pennello per mostrargli come doveva fare.

Il risultato non fu certamente quale noi ci saremmo dovuti aspettare dalla sola mano di Raffaello. In ogni modo esso non fu inferiore al valore artistico di ciò che fece eseguire dai suoi discepoli in quel tempo pei lavori delle Loggie vaticane, e riuscì anzi superiore alle Loggie stesse, perchè più diretta e maggiore che al Vaticano fu alla Farnesina la vigilanza del maestro, come pure maggiore lo sforzo per empire convenientemente gli spazi e raggruppare i soggetti.

Non a Raffaello, ma a coloro ai quali aveva affidato il lavoro che non poteva egli stesso eseguire, deve imputarsi se gli affreschi della Loggia Chigi furono inferiori alla « Galatea » per purità di forme e correttezza di contorni, per vaghezza e trasparenza di colorito. Sarebbe stata molto migliore anco quell' opera se egli stesso avesse dipinto le sue creazioni, i tratti caratteristici delle quali sono il brio e la grazia. Ed è cosa ben rincrescevole che anche questo importante lavoro abbia molto sofferto. Gl' intonachi stavano per cadere; ed essendo necessario assicurarli, fu incaricato di questo lavoro Carlo Maratta, il quale fece a nuovo i fondi azzurri, che sono cresciuti e divenuti di tinta pesante ed opaca, ed inoltre ritoccò qua e là anco le figure. Tutto ciò ha potentemente contribuito ad alterare l' effetto e l' armonia del colorito ed a scemare la primitiva bellezza.

I soggetti che il Chigi diede a trattare a Raffaello dovevano esser tolti dalla favola di Psiche quale ci vien raccontata da Apuleio. Pei due soggetti dipinti nella vòlta, che nel mezzo è piana, Raffaello seguì lo stesso metodo tenuto nella volta della seconda Camera vaticana; immaginò cioè che le pitture, a guisa di arazzo, dovessero vedersi stese nel mezzo di quella, ed attaccate, con anelli, a rampini, e contornate, qui, da ghirlande di fiori e di frutti. La struttura dell'edificio favoriva questo modo di decorazione, poichè la loggia verso il giardino era aperta. Le estremità ricurve della vòlta che poggia sugli archi sostenuti da pilastri, contengono spazi triangolari e lunette che son pure circondate da festoni di foglie e di frutti.

Da questi spazi dovevasi vedere il cielo azzurro, su cui, nelle lunette, stacca la figura di Cupido in atto di scherzare con le armi e gli emblemi degli Dei: negli spazi triangolari, sono rappresentati i principali fatti del mito di Psiche.[1] L'abile scelta che Raffaello fece di questi, e la felice e chiara esposizione della favola nelle pitture, sono state considerate come una prova dello squisito gusto che l'Urbinate aveva per

[1] La forma della vòlta di questa loggia della Farnesina, l'abbiamo veduta per lo innanzi usata nella vòlta della cappella Sistina, prima dunque di Baldassare Peruzzi. Era perciò anche naturale che, come il potente genio creatore delle pitture della Sistina, così Raffaello qui nella Farnesina, nel dipingere la vòlta, seguisse un simile sistema di decorazione. Vi apportò tuttavia questa differenza, che essendo la loggia della Farnesina al pianterreno che mette al giardino, Raffaello molto saviamente immaginò uno scompartimento formato di festoni, di fiori, di foglie e di frutti, a guisa di pergolato, a cielo aperto, e pose negli spazi le sue figure su fondo azzurro, simulando così di riunire la decorazione della loggia col giardino. Per fingere di mettere al coperto la sala del banchetto, stese nei due grandi spazi due finti arazzi, dipingendo i soggetti sopra ricordati, convenienti ad una sala da pranzo secondo il gusto di quel tempo, e la splendidezza della casa di Agostino Chigi.

le illustrazioni pittoriche. Senza dubbio di proposito, e probabilmente col consenso del Chigi, fu soppresso il primo fatto della storia, nel quale Psiche doveva apparire. Nel primo degli spazi triangolari si danno abilmente sufficienti indicazioni della presenza di Psiche, quantunque essa non si mostri agli occhi dello spettatore. Venere guarda i suoi altari abbandonati, ed ordina a Cupido di ferir col suo dardo l'oggetto del suo sdegno. Nel secondo vedesi Cupido preso dalla bellezza di Psiche, mentre mosso a pietà, la indica alle Grazie. Nei due successivi spazi comparisce di nuovo Venere, la quale, nell'atto di recarsi al trono di Giove, incontra Giunone e Cerere nella sua via, e si allontana da esse sdegnosa. Condotta in un carro d'oro tirato da quattro colombe, si presenta a Giove. Nel quinto affresco vedesi Giove seduto sul dorso dell'aquila, tenendo colla mano sinistra il fascio di fulmini appoggiati al braccio, ascoltando benevolmente i lamenti della Dea offesa. Mercurio vien subito inviato per arrestare Psiche. Qui noi dobbiamo immaginare l'arresto della colpevole, le sue sofferenze e gli incoraggiamenti segreti che ella riceve. Nel settimo affresco essa ritorna dallo Stige, condotta dagli alati seguaci di Cupido, tenendo per aria la cista datale da Proserpina. Nell'ottavo spazio, Psiche si presenta a Venere per offrirle la cista, e questa, sorpresa, volge gli occhi a guardarla. Nel frattempo Cupido ricorre al supremo giudice degli Dei. Egli sta ad ali spiegate tenendo in mano la freccia e l'arco che vuol deporre ai piedi di Giove, e questi gli accarezza il mento e lo bacia, promettendogli che Psiche sarà condotta da Mercurio all'Olimpo.[1]

[1] Louvre, *Cupido e Giove*, n. 1613. Disegno a matita rossa. Misura m. 0,362 per m. 0,253. Questo disegno ha più del carattere

Questo quadro ci porta ai due grandi affreschi nel mezzo del soffitto, che chiudono la serie della favola.

In uno vedesi Giove seduto in concilio con gli Dei. Giunone, Pallade e Diana gli stanno dappresso da un lato; Nettuno, Vulcano e Marte, dall'altro. Dinanzi al padre degli Dei stanno Cupido che parla in difesa di Psiche, e Venere che l'accusa.

Gli Dei minori son seduti all'intorno, formando un circolo di cui fan parte Apollo, Ercole, Giano e due deità fluviali. Da un lato, sul davanti, Psiche, e dinanzi ad essa un amorino che la tiene abbracciata per le gambe, mentre Mercurio le presenta la coppa dell'immortalità.

Nell'altro affresco è rappresentato il Convito degli Dei, seduti attorno ad una tavola. Psiche occupa il primo posto, e Amore le sta vicino; le tre Grazie ritte, dietro a loro, versano profumi sul capo di Psiche. Giove che siede alla destra di lei, prende la coppa del nettare che Ganimede, con un ginocchio piegato sulle nubi, gli porge. Le Ore spargono fiori sulla tavola. Da un lato sta Bacco, in atto di riempiere altre coppe che gli sono presentate da due amorini; dall'altro vedonsi le Muse con Apollo che canta suonando la lira, mentre Venere, coronata di rose, si prepara, con movimento, alla danza.

Senza punto dubitare che Raffaello sia autore di questa grande pagina mitologica, e specialmente del « Convito », pel quale si hanno di sua mano mirabili studi delle figure d'Apollo, delle Ore e delle Grazie, non possiamo però affermare che in quella

di Giulio Romano che di quello di Raffaello. Sono figure prese da modelli. Sul rovescio del foglio trovasi un profilo di donna che tiene un disco. Questo disegno fu regalato al Louvre dal signor Giulio Carrouge.

parte del soffitto della Farnesina possa rintracciarsi un solo tratto del suo pennello.[1] Una delle scene degli spazi triangolari è il soggetto che Raffaello da prima trattò in un piccolo schizzo a penna che trovasi ad Oxford, nel quale sono compresi anche i primi studi di un disegno per la Psiche con la cista.[2] La medesima idea è meglio svolta in uno stupendo disegno con Psiche che si presenta dinanzi a Venere piegando un ginocchio, e tenendo nelle mani la cista. Questo disegno trovasi nel Museo del Louvre.[3] Ma nell' affresco della Farnesina, come ne-

[1] Vienna, Albertina. Studio a matita rossa dell' Apollo, veduto di schiena. Sta Apollo sul piede destro, tenendo l' altro alquanto piegato e appoggiato su di un piccolo sgabello. Ha in mano la lira, e volge la testa per guardare alla sua destra. È un bellissimo studio di nudo preso dal vero. Una copia conservasi a Holkham.

Windsor. Disegno delle *Tre Grazie* vedute sino al ginocchio. Nudi presi dal vero, a matita rossa. Misura pollici 8 per 9. Questo disegno è bello quanto quello dell' Apollo: le figure son riprodotte esattamente nell' affresco. Un calco dell' originale trovasi a Chatsworth, ed una copia nel gabinetto delle stampe a Berlino.

Chantilly. Raccolta del duca d' Aumale. Studio per *Le tre Ore*, poco più di mezze figure coperte di vesti drappeggiate, ma senza ali. Disegno a matita rossa. Misura m. 0,95 per m. 0,350. I tre studi son fatti da uno stesso modello. Quello del centro è simile all' angelo della Sacra Famiglia del 1518 conservata nel Louvre. Questo splendido disegno fu comperato nel 1846 dal signor Reiset dalla collezione del signor De Cedron a Beausset, città situata fra Marsiglia e Tolone, e poi venduto con altri disegni dal signor Reiset al duca D'Aumale.

[2] Oxford, Museo. *Venere e Psiche*. Piccolo schizzo brioso a penna ed inchiostro, sopra le prime linee tracciate con matita rossa, di Venere con le braccia alzate e le mani aperte, e di Psiche che le sta a sinistra. Contiene anche una terza figura appena tracciata, tra Venere e Psiche. Misura pollici 4 $^1/_8$ per pollici 3 $^1/_8$. Questo primo schizzo che varia alquanto dall' affresco, si trova riunito nel foglio n. 10 con due altri disegni. Uno di questi, come già si notò a suo luogo, è stato fatto per la testa e per il braccio di uno degli angeli nell' affresco dell' Eliodoro. Il disegno per la Farnesina è indicato in quel foglio col n. 3.

[3] Louvre, n. 327. Disegno a matita rossa, eseguito dal modello

gli altri, è agevole avvertire che il lavoro non è opera del pennello del maestro. Mentre gli schizzi e gli studi finiti pei cartoni furono accuratamente preparati dall' Urbinate per talune figure; per altre egli si limitò a dare a Giulio Romano l' idea o qualche schizzo fugace pel disegno, salvo a prender parte all' opera quando le composizioni dei contorni eran trasportate sul muro. Questo appunto avvenne, come molti hanno già avvertito, nell' affresco dove Cupido, trovando le Grazie sull' Olimpo, indica loro la leggiadria della sua amante.[1]

Si può rintracciare con quasi assoluta certezza la mano di Raffaello in talune parti di questo affresco. Si direbbe che, mentre Giulio Romano stava dipingendo ed aveva quasi condotto a termine l' affresco, sopraggiunto il maestro, questi prendesse il pennello e ripassasse la schiena della Grazia che si vede per la prima,[2] e forse anche con rapide pennellate ri-

con grande maestria e finitezza. La figura del modello di donna, intesa per la Venere, non ha il diadema, come nell' affresco, ma porta un fazzoletto o berretta che sia, accomodato a guisa di diadema. Quanto al resto, è simile all' affresco. L' altra figura che doveva rappresentare la Psiche, si presenta dinanzi alla compagna col vaso in mano, allo stesso modo come sta nell' affresco, ed i capelli che le cadono dietro le spalle sono raccolti entro un fazzoletto accomodato intorno ad essi. Il panneggiamento che in parte la copre, è tracciato con poche linee e diversifica ben poco da quello dell' affresco. Misura m. 0,265 per m. 0,197. Il Passavant, vol. II, pag. 469, è d' opinione, che il modello che ha servito a Raffaello per la Venere sia quello della sua amante.

[1] Windsor, Palazzo. *Cupido con le Grazie.* Disegno a matita rossa. Misura pollici 8 $^7/_8$ per pollici 7 $^5/_6$. Questo disegno, non esente da ritocchi, non ci sembra della mano del maestro, ma neppure vi riconosciamo quella di Giulio Romano. Il disegno, lacerato nel mezzo, fu riunito ed incollato su altra carta.

[2] Il Passavant, op. cit., vol. II, pag. 285, avverte come il disegno della figura della Grazia veduta di schiena, eseguito colla matita rossa, che fu pagato 2000 fiorini alla vendita dei disegni del Re d' Olanda, non sia un originale, ma bensì una copia.

passasse la coscia della sua vicina, nonchè la gamba di Cupido. Su queste parti scorgesi una delicata gradazione di ombre verdognole fuse bene assieme colle mezze tinte grigio-argentine, e queste colle luci di tinta chiara giallognola; lo che fa contrasto col colore rossiccio, con le ombre scure e coi duri contorni dello scolare, il quale, riprendendo il lavoro, condusse a termine l'affresco, attenendosi probabilmente alle istruzioni che il maestro avevagli dato poco prima. Ciò non ostante non poteva in modo alcuno uguagliare la rapida e delicata modellatura dell' Urbinate, e questo è appunto ciò che fa difetto in ogni parte delle decorazioni nella Farnesina. Quella certa durezza di trattamento manuale accusa appunto l' opera di Giulio e non quella di Raffaello.

Ciò che maggiormente ci colpisce nella loggia della Farnesina, è perfettamente quello che ci ha colpito nella Galatea. Poichè, oltre che noi conosciamo da quale fonte letteraria Raffaello s'ispirò per gli affreschi della vòlta rappresentanti « il Concilio degli Dei » ed il loro « Convito », vediamo pure che le sue composizioni mostrano lo studio e l' applicazione delle grandi e severe leggi, che troviamo nei bassorilievi dell' arte classica. [1] Nel Concilio degli Dei, senza dubbio il bel disegno di Mercurio che presenta la coppa del nettare a Psiche, il quale trovasi a Chatsworth, fu ispirato da Raffaello, ma si riconosce che il disegno è eseguito da Giulio Romano. [2] Quanto al resto non si

[1] Basilea. Il catalogo di Windsor dice trovarsi nella collezione del prof. Horner i due contorni pel « Concilio » e pel « Convito degli Dei. » Il Passavant, op. cit., vol. II, pag. 285, ricorda questi due contorni colorati come copie fatte dai due affreschi della vòlta, ed anco molto restaurati.

[2] Chatsworth. Psiche con la coppa d' ambrosia. Questo brioso disegno presenta tutti i caratteri della mano di Giulio Romano;

hanno notizie di studi preparatorii. Tanto il Mercurio quanto la Psiche sono di stile classico, sebbene Psiche, nel suo movimento, ricordi meno la grazia e le forme dell'arte classica. Il Cupido alato che abbraccia le gambe di Psiche, è una buona riproduzione delle forme raffaellesche.

Nel « Convito » si ha maggior vita e più movimento, quale invero lo richiedeva il soggetto, e sembra che qui la direzione ed i consigli del maestro siano stati più efficaci che nell'altro affresco. Gli Dei sono disegnati in modo più conforme ai modelli greci che le Dee. La Venere che danza mentre Apollo suona, ci ricorda tanto il tipo delle Baccanti greche, quanto il movimento delle donne del contado di Roma quando ballano il saltarello. La ragione di questa intensa vita si trova anco negli altri studi del maestro. L'Apollo nudo del disegno dell'Albertina mostra maggior grazia che il Dio drappeggiato dell'affresco. Le Ore nel disegno di Chantilly, sono una deliziosa fusione del classico con la natura; fusione ottenuta mediante leggere modificazioni nelle forme e con l'adornamento di ali sottili, come se fossero formate di veli. Una delle Ore ci ricorda il grazioso movimento dell'angelo che getta fiori nella tavola della Sacra Famiglia dipinto nel 1518 per Francesco I; e le altre sono ispirazione dell'arte classica combinata collo studio del modello. Bacco che versa il vino nelle coppe degli Amorini è un motivo preso dall'antico.[1] Le « Grazie » presso a Psiche sono tipi

è un po' debole nelle estremità ed ha qualche variante tra la giacitura della mano colla bacchetta nello studio, in confronto di quella col caduceo nell'affresco. Una copia di esso trovasi a Weimar nella collezione ducale. Il catalogo Windsor cita uno studio pel Giove e pel Nettuno del « Concilio, » che non fu veduto dagli autori.

[1] Milano, Biblioteca Ambrosiana. Disegno a matita rossa

che Raffaello studiò dal vero in quello splendido disegno che abbiamo ricordato a Windsor. I soggetti di queste pitture dovettero senza dubbio attrarre e cattivar l'animo di Raffaello, avendo egli presente lo splendore e la elegante profusione di Agostino Chigi, detto il Magnifico, nei suoi conviti, ai quali probabilmente dovevasi prestar culto a Cupido e Psiche in compagnia di Bacco. Leon X in questi conviti si può credere fosse il vero rappresentante di Giove. È da deplorare che le figure di quei graziosi disegni siano state nella pittura alterate da un' esagerazione di ampie forme e di grosse membra, e da fisonomie poco espressive, come da un colorito poco attraente. È troppo facile ingannarsi nell' indicare quali dei discepoli abbiano eseguito il lavoro. Noi sappiamo che i bei festoni di foglie, di fiori e di frutti son dipinti da Giovanni da Udine.[1] L' opera di Giulio che ebbe la parte principale in questo lavoro, è assai buona, sebbene talor guasta dalle sue solite esagerazioni di forme e di colorito. Così sembra di riconoscere in talune parti la mano del suo compagno, il Penni.[2] Ma certo non sono stati i soli assieme a Giovanni da Udine a condurre a compimento questa vasta ed importante opera. Ciò si riconosce nella pesantezza delle forme, nella durezza dei contorni e nelle tinte crude,

pel Bacco che versa il vino. Ricorda più la maniera di Giulio Romano che quella di Raffaello.

Madrid Museo. Disegno a lapis rosso della Dea seduta per prima quasi di profilo nel « Convito, » la quale, rivolta ad Ercole accenna ad esso Psiche. Trovasi pure l' amorino che nell' affresco sta vicino a Vulcano, il tutto come vedesi dipinto nell' affresco. Anco in questo spiritoso disegno più che vedervi la maniera del maestro, riscontrasi quella di Giulio Romano.

[1] Cfr. Vasari, vol. VIII, pag. 46.

[2] Vasari, vol. VII, pag. 242, ci dice che il Penni, detto il Fattore, lavorò anco molte cose con i contorni ed ordine di Raffaello; come la vòlta d' Agostino Ghigi in Trastevere.

come per esempio vedesi nei molti putti alati che volando portano gli emblemi degli Dei, e negli animali che li accompagnano. [1] Ma è anco giusto notare che quei difetti sono resi più manifesti a causa dei danni sofferti e del successivo restauro. Nell' affresco di Venere che ordina a Cupido di ferire col suo dardo Psiche, sembra che abbia il Penni troppo dimessa-

[1] Per i quattordici amorini che sono dipinti nelle lunette, noi riproduciamo la descrizione che ce ne fa il Passavant (cfr. vol. II, pag. 286).

1. Amore, con l' arco e la faretra, vola gaiamente per l' aria, mostrando le freccie. A sinistra si vede un Amorino sulle nubi.

2. L' Amore che porta il fulmine di Giove. L' aquila gli vola dappresso.

3. L' Amore che fugge col tridente di Nettuno, è rappresentato quasi di schiena.

4. Cupido, che fugge col bidente di Plutone. Un Amorino, che gli sta dappresso, trattiene Cerbero. Di fronte gli volano alcuni pipistrelli.

5. L' Amore con lo scudo e la spada di Marte, fugge volando. È attorniato da falchi e da altri uccelli.

6. Cupido, vincitore di Apollo, fugge tenendo al disopra della testa l' arco e la faretra. Un Grifo gli vola allato.

7. L' Amore che tiene gaiamente il caduceo e l' elmo alato di Mercurio. Veduto di fronte e di scorcio.

8. L' Amore, col tirso di Bacco, si libra per l' aria guardando una pantera che lo segue.

9. L' Amore, col flauto di Pane, si libra maliziosamente per l' aria. Allato, una civetta tormentata da uccelli.

10. L' Amore, coll' elmo di Pallade e lo scudo d' una Amazzone.

Secondo il Förster, quei simboli guerreschi si riferiscono a Perseo. Secondo il Bellori, queste sarebbero le armi di Alessandro Magno.

11. L' Amore, con uno scudo rotondo ed un elmo, lieto della vittoria riportata su Marte.

Il Förster suppone che quei simboli rappresentino Teseo.

12. Due Amori, con la clava d' Ercole. Una arpìa vola allato di loro.

Il Förster identifica quell' arpìa a Echidna.

13. L' Amore veduto di faccia che fugge col martello e la tenaglia di Vulcano. Di fronte un coccodrillo giunge dall' altro lato.

14. L' Amore che doma un leone ed un cavallo marino, a dimostrare che i suoi dominii si estendono su tutti gli esseri che abitano la terra e il mare.

mente reso il concetto di Raffaello. In quello di « Venere che incontra Giunone e Cerere, » appare quasi un' eco della lezione data da Raffaello a Giulio nella magnifica figura della Grazia veduta di schiena. Un' esecuzione di più deboli mani scorgesi nel Mercurio che vola col caduceo in mano, per arrestare Psiche; poichè, mentre il movimento e il giuoco delle luci e dell' ombre producono un buon effetto, le forme sono grossolane e pesanti. Il più bello di questi affreschi, fatta eccezione della composizione di Cupido e delle Grazie, è quello in cui Venere riceve da Psiche la coppa. Ragione di ciò fu che Giulio si attenne strettamente al disegno di Raffaello, il quale è, come già osservammo, uno dei più magistrali studii dei suoi ultimi tempi. È degno di nota che nella rappresentazione di Psiche portata da Mercurio all' Olimpo, essa ci richiama alla memoria i lineamenti e l' acconciatura dei capelli della « Santa Cecilia » nella tavola di Bologna. [1]

[1] Il disegno a Chatsworth è molto logoro ma bello, nello stile di Giulio Romano. È eseguito a matita rossa. Nel gabinetto delle stampe a Berlino si conserva una copia di questo disegno, ed un' altra a Weimar. Misura m. 0,33 per m. 0,22.

Dei molti disegni e schizzi menzionati dal Catalogo di Windsor e dal Passavant, oltre quelli sopra descritti, non possiamo citarne un solo che abbia diritto di esser tenuto per originale.

Gli affreschi della Farnesina, come già si è osservato, hanno subìto non pochi danni.

Il Passavant, op. cit., vol. II, pag. 282, racconta che Carlo Maratta, per fermare gli intonachi, fu obbligato di far assicurare la volta da un certo Gian Francesco Rossi, servendosi di 850 bullette di rame; e lo stesso Carlo Maratta dovette ridipingere a nuovo tutti i fondi del cielo, ma lo fece con un azzurro troppo vivo, che ha distrutto l' armonia del colore. Ciò nonostante, egli soggiunge, è a Carlo Maratta che noi dobbiamo la conservazione di queste pitture, le quali non sussisterebbero più senza di lui, onde sarebbe ingiustizia se non gli si perdonassero i difetti del suo restauro.

L' effetto però che produce un tal lavoro non è punto soddi-

In una parola, tutto qui mostra, come abbiamo già detto a proposito della Camera da Bagno del cardinale Bibbiena, il profondo studio che Raffaello poneva nelle sue opere e la grande conoscenza che egli aveva delle forme dell'arte classica. Questo dovremo anche confermare tra poco, parlando dei dipinti delle Logge Vaticane, le quali, se si togliessero i soggetti biblici del vecchio e del nuovo Testamento, dipinti nei riquadri delle cupolette, e ad essi si sostituissero dei soggetti mitologici (lo che sarebbe in perfetto accordo colla parte decorativa), sembrerebbero opere degne di stare non al Vaticano, ma nelle Terme di Tito, dalle quali Raffaello mostra d'aver attinto le sue ispirazioni.[1]

sfacente, poichè le figure si delineano con molta durezza sul fondo azzurro troppo scuro ed opaco, come se fossero state tagliate colla forbice da un cartone colorato, e poi appiccicate su quel fondo tinto a quel modo: di più, per i parziali ritocchi sulle carnagioni come sui panneggiamenti, la pittura ha perduto l'armonia del colore, ed in alcuna parte è anco oscurata e macchiata, come per esempio può vedersi nelle figure delle Ore.

Il Tatti, nelle sue *Pitture ec. di Roma*, anno 1674, pag. 422, vuole che Gaudenzio Ferrari e Raffaellino del Colle abbiano preso parte, insieme agli aiuti di Raffaello, nel decorare la loggia. G. Bordiga, nelle sue *Notizie intorno alle opere di G. Ferrari*, Milano, 1821, dopo aver notato che Gaudenzio aveva dipinto a Varallo nel 1513, soggiunge che nel 1516 andò a Roma, dove credesi che aiutasse Raffaello nelle pitture della Farnesina e del Vaticano (vedi la nota 2 alla pag. 275 del Vasari, vol. XI). Ricerche posteriori ci fanno invece conoscere che Gaudenzio, nel periodo 1515-1518 era in Novara, e nel gennaio dell'anno 1521 in Vercelli e Novara. Tutto ciò dunque condurrebbe a credere quanto fosse nel vero il Vasari non ricordando, tra gli aiuti di Raffaello, Gaudenzio Ferrari.

Anche Raffaellino del Colle non vien ricordato dal Vasari. Egli ci dice solo che fu scolare di Giulio Romano. Come al Passavant, nemmeno a noi è venuto fatto di poter discernere quale parte possa aver avuto questo scolare di Giulio Romano nei lavori della Farnesina.

[1] Le Terme di Tito erano in parte praticabili dopo il 1506. Vedi Passavant, op. cit., vol. I, pag. 220.

Le Logge furono incominciate da Raffaello sulla fine del 1517. Leon X aveva stabilito che il piano più basso fosse decorato con ornamentazioni di genere semplice, quali si convenivano ad una località molto frequentata da persone della Corte; il secondo piano era riservato per l'esposizione degli oggetti d'arte antichi; il terzo doveva servire all'uso speciale del cardinale Bibbiena.

Il Bramante, che aveva potuto vedere avanti la sua morte le due prime Logge terminate, ebbe a successore Raffaello, che dipoi modificò il disegno della seconda loggia e costruì la terza.

Molte persone si erano interessate al progresso dell'opera, e tra queste, non ultime, erano il Bibbiena, il Bembo, il Castiglione e il veneziano Marcantonio Michiel. In una lettera scritta il 19 luglio 1517, il Bembo informava il cardinale Bibbiena che progredivano i lavori per la costruzione delle Logge.[1] I conti del Vaticano ci portano la notizia di due pagamenti per l'esecuzione del pavimento, fatti a favore di Luca della Robbia, nel 1518.[2] E il 7 di maggio dell'anno 1519 furono pagati a Raffaello ducati 400 d'oro per ordine di S. B.ne, insieme ad una cedola di credito di altri seicento; ed agli 11 del seguente giugno furono pagati « altri 25 ducati a li garzoni che hanno dipinta la Loggia. »[3]

[1] Il Bembo al Bibbiena, 19 luglio 1517. Vedi *Opere* del Bembo, op. cit., vol. V, pag. 59.

[2] 15 agosto e 10 settembre 1518. Vedi Müntz, *Raphael*, nota a pag. 452.

[3] Vedi Zahn, *Notizie Artistiche*, tratte dall'Archivio Vaticano, pag. 24, e il *Giornale di Erudizione Artistica*, op. cit., vol. VI, pag. 280. Non è (come è asserito nella nota 2 alla pag. 42, vol. V del Vasari) il celebre Luca di Simone, morto sin dal 1481, ma l'altro Luca d'Andrea, suo nipote.

Il fatto è confermato da Baldassare Castiglioni, il quale nella sua lettera ad Isabella Gonzaga, datata da Roma il 16 giugno 1519, scriveva: « et hor si è fornita una loggia dipinta: e lavorata di stucchi alla antica: opra di raphaello: bella al possibile: e forsi più che cosa che si vegga hoggi di de moderni. »[1] In una lettera del 4 maggio dello stesso anno il Michiel scriveva da Roma al suo amico Antonio di Marsilio a Venezia, raccontandogli « che Raphaele di Urbino ha dipinto in palazo 4 camere del Pontefice, et una loggia lunghissima, et va dietro dipingendo due logge che saranno cose bellissime, oltre che ha la cura de la fabrica de San Pietro che va lenta per il mancar del denaro. » E il 27 dicembre dello stesso anno 1519 scriveva di nuovo al suo amico a Venezia: « In questi giorni istessi fu fornita la loggia di sotto del Palazzo da le tre poste, una sopra l'altra, rivolte verso Roma a greco, et era dipinta a fogliami, grottesche et altre simili fantasie assai vulgarmente, et con poca spesa, benchè vistosamente. Il che si fece perchè l'era comune, et ove tutti andavano etiam cavalli benchè là su nel primo solaro. Ma in la sop.ª posta immediata per esser tenuta chiusa et al piacere solum del Papa che fu fornita poco avanti, vi erano pitture di gran precio, et di gran grazia, el disegno delle quali viene da Raffaello d'Urbino; et oltra di questo il Papa vi pose molte statue, chel teneva secrete nella salva roba sua, parte, et parte già avanti comprate da Papa Julio, farsi a questo effetto et erano poste in nicchie incavate fra le finestre alternamente del parete opposto

[1] B. Castiglioni così scriveva da Roma ad Isabella Gonzaga, il 16 giugno 1519 a Mantova nella lettera che fu pubblicata nel giornale *Il Raffaello*, numeri del 20 e 30 settembre 1876, dal signor Giacinto Fontana.

alle colonne over pilastri, et contiguo alle camere, et conclavi concistoriali del Papa. »[1]

Il Vasari, che riceveva informazioni consimili a quelle del Michiel da fonti degne di fede, scrive che le Logge erano decorate di pitture, ornamenti e fregi, secondo il disegno di Raffaello, il quale fece capo di quell' opera per le figure, Giulio Romano, ancora che poco vi lavorasse, e chiamò il Penni per aiuto a Giulio, e Giovanni da Udine per l' esecuzione degli stucchi e delle grottesche.[2]

La storia e i documenti contemporanei c' informano dunque che Raffaello, dopo aver tracciato lo schema generale per la decorazione delle Logge ed indicato ai suoi scolari il modo con cui dovevano essere decorate, ne affidò loro l' esecuzione, riservandosi la direzione mentre lavoravano. Le parole del Michiel e del Vasari che le decorazioni delle Logge vaticane fossero state eseguite coi disegni di Raffaello, fecero sì che si è anco attribuita al maestro una serie di disegni, o meglio cartoncini, rappresentanti le intere composizioni eseguite su carta tinta, rilevate col bianco, ombreggiate ad acquarello con quell' effetto di luce e di ombre, come si vede nelle pitture, mentre invece i caratteri di tali disegni non mostrano la mano del maestro, ma bensì quella dei suoi aiuti. L' unico disegno, o schizzo, per le Logge, che noi conosciamo, il quale possa giudicarsi di Raffaello, è il gruppo del Davide con Golia, e della figura da un lato che fugge; il qual disegno trovasi nell' Albertina a Vienna.[3] Tutti gli altri disegni per le Logge a noi

[1] Corrispondenza del Michiel, nell' opera del Cicogna, *Memorie dell' Istituto Veneto*, 1860, vol. IX, pag. 401-407.

[2] Vedi Vasari, vol. VIII, pagg. 42 e 242; e vol. X, pagg. 88 e 142.

[3] Vienna, Albertina. Disegno a matita nera alto 9^c 6^m e largo

noti, mostrano di essere stati eseguiti dagli aiuti di Raffaello, dei quali sembra che il numero e la competenza fossero abilmente vagliati perchè fosse condotta a termine, in uno spazio di tempo relativamente breve, una delle più belle combinazioni di pittura, di stucchi e di ornamentazioni che siano state mai imaginate. Ed è perciò evidente che la mente creatrice e la suprema direzione di questo lavoro è del maestro, perchè nessuno di coloro ai quali Raffaello ne affidò l'esecuzione, diede prova nelle opere da esso eseguite dopo che morì il grande maestro, della capacità e del criterio sufficienti per decorare a quel modo. Pur nondimeno, se ci fosse richiesto di indicare un solo esempio dell'evidente intervento di Raffaello in questo lavoro, noi saremmo costretti ad ammettere la impossibilità di dar questa prova. A noi resta soltanto di limitarci ad esporre qualche congettura sulle parti alle quali Raffaello probabilmente concorse in qualche modo, per dimostrare come intendeva fossero eseguite le pitture. Quindi la supposizione ci par probabile negli affreschi della prima cupoletta, ove notasi una maniera che si accosta più che nel rimanente a quella del maestro.

Giulio Romano, il Penni e Giovanni da Udine sono stati già menzionati. Il Vasari aggiunge il Bologna (meglio conosciuto col nome di Vincidor), Pe-

11° 6m. Si direbbe che per questo schizzo pieno di brio, il quale ricorda la maniera di Michelangelo, Raffaello si fosse ispirato dallo stesso soggetto che vediamo tra i dipinti della Sistina. Ma Raffaello, come sempre, seppe riprodurre sotto forme nuove e quali appunto erano proprie di lui. Da un lato avvi uno studio copiato dal vero di uno che fugge. Si riconosce che questo disegno di Raffaello servì, ma rovesciato, per una delle composizioni della Loggia del Vaticano, come a suo luogo avremo di nuovo a notare.

rino del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzo da San Gimignano e Polidoro da Caravaggio.[1]

Giulio Romano al tempo in cui le pitture delle Logge furono eseguite, godeva la piena fiducia del maestro. Per la lunga pratica da lui acquistata in qualità di aiuto di Raffaello, egli era divenuto il più abile dei suoi scolari. Noi possiamo avventurarci a congetturare che solo poche indicazioni, qualche schizzo fugace del maestro, i suoi suggerimenti e la sua vigilanza, fossero sufficienti perchè Giulio potesse formare e porre assieme le composizioni che venivano via via svolgendosi nella mente del maestro. Il genio di Raffaello avrà suggerito l'idea generale, avrà tracciato poche linee colla scorta delle quali i suoi scolari ed aiuti avranno fatto il lavoro, più o meno bene, secondo la loro capacità artistica. Il Vasari racconta che Giulio dipinse la « Creazione di Adamo ed Eva, quella degli animali, il fabricare dell'Arca di Noè, il Sacrifizio, e molte altre opere che si conoscono alla maniera; come è quella dove la figliuola di Faraone con le sue donne trova Moisè nella cassetta gettato nel fiume dagli Ebrei: la quale opera è maravigliosa per un paese molto ben condotto. »[2]

Al Penni, che era dopo Giulio il migliore dei discepoli di Raffaello, fu affidata in secondo luogo la esecuzione dei lavori nelle Logge. E può credersi che egli abbia anche eseguito taluni dei disegni delle composizioni: infatti si conservano tuttora alcuni disegni, o cartoncini, che mostrano la maniera di lui; ma noi li crediamo eseguiti sotto la vigilanza di Giulio. In questa seconda suddivisione Raffaello dovette aver minor parte che nella prima. Ma col proce-

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 42.
[2] Vedi Vasari, vol. X, pag. 88.

dere dell' opera, si vide che Giulio e il Penni non bastavano per eseguire i lavori con quella sollecitudine che si desiderava. Il Vasari asserisce che Perino del Vaga, il quale doveva dapprima aiutare Giovanni da Udine per gli stucchi e per i grotteschi, fu pure occupato a dipingere le storie, eseguite dai disegni e schizzi che faceva Raffaello, ed erano le sue molto migliori delle altre, come si può vedere là « dove sono figurati gli Ebrei quando passano il Giordano con l' arca santa, e quando girando le mura di Gerico quelle rovinano: e le altre che seguono dopo; come quando, combattendo Josuè con quegli Amorrei, fa fermare il sole: e finte di bronzo sono nel basamento le migliore similmente quelle di mano di Perino; cioè, quando Abraam sacrifica il figliuolo, Jacobbe fa alla lotta con l' Angelo, Josef che raccoglie i dodici fratelli, ed il fuoco che scendendo dal cielo abbrugia i figliuoli di Levi; e molte altre che non fa mestiero, per la moltitudine loro, nominarle, che si conoscono infra le altre. Fece ancora nel principio dove si entra nella loggia, del Testamento nuovo, la Natività e Battesimo di Cristo, e la Cena degli Apostoli con Cristo, che sono bellissime. »[1] Venne il tempo in cui Giulio dovette necessariamente rinunciare ai lavori della Loggia, ed in cui il Penni fu egualmente dal maestro occasionalmente occupato in altri lavori, che si era assunto l' impegno di eseguire. In tale circostanza continuò le decorazioni della Loggia, come racconta il Vasari, Perino del Vaga, ed assieme a lui Pellegrino da Modena, Vincenzo da San Gimignano e Polidoro da Caravaggio, con molti altri pittori di cui il Vasari non ci dà il nome.[2]

[1] Vedi Vasari, vol. X, pag. 142 e 143.
[2] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 42.

Se si considera l' esecuzione tecnica degli affreschi, dobbiamo convenire che i lavori furono incominciati da Giulio coll' aiuto del Penni. Questa fusione delle maniere dei due artisti produsse pitture che, riguardo al merito artistico, sono le più notevoli sia per la vigorìa del colorito, sia per l' esecuzione ardita. Col progredire dei lavori, la mano di Giulio si confonde con quella del Penni, per modo da non potersi più scernere le caratteristiche speciali dei due artisti. A questo periodo susseguì un altro, nel quale si scopre l' intromissione della mano di un nuovo assistente nell' opera dei due artisti. Questa intromissione scorgesi nei colori più caldi, ma vaghi, in una più notevole trasparenza delle tinte, in un disegno e un modo di render le forme, alquanto diversi. Questi sono indizi manifesti dell' intervento di Perino del Vaga, che aveva appresa a Firenze questa maniera, la quale differisce alquanto da quella che Giulio ed il Penni avevano imparato a Roma nella scuola dell' Urbinate. Quelle parti degli affreschi nelle quali non è possibile discernere le caratteristiche proprie di ciascuno degli artisti che lavorarono nelle Logge, dobbiamo stimare siano opere del Bologna, di Pellegrino, del Tamagni e di Polidoro.[1]

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 42. Il Tatti nelle sue *Pitture ec. di Roma* (1674, pag. 427) vuole che abbia lavorato nelle Logge anche Gaudenzio Ferrari, come aveva detto che egli ebbe parte nelle pitture della Farnesina. Il Taia, a sua volta, vi aggiunge Raffaellino del Colle. Quanto a Gaudenzio Ferrari, vedasi ciò che si disse in proposito parlando degli affreschi della Farnesina. Come là, così qui pure non può credersi che Gaudenzio, per le stesse ragioni già addotte, vi potesse lavorare. Quanto poi a Raffaellino Del Colle, scolare di Giulio Romano, dobbiamo aggiungere che, se nella Farnesina, come qui nelle Logge, lavorò in qualità di garzone sotto la dipendenza di Giulio, il lavoro suo dovette essere in quel tempo assolutamente di ordine subordinato, e tale da non potersi riconoscere fin dove egli abbia potuto assistere il maestro.

Giovanni da Udine certamente deve aver eseguito l' ornamentazione delle pitture e degli stucchi.[1] Probabilmente qui pure Raffaello si riservò la medesima vigilanza che erasi riservata pei lavori di Giulio Romano. Anche Giovanni da Udine aveva i suoi aiuti: i loro nomi però ci sono rimasti ignoti. Possiamo supporre che, tra questi, ci fosse il Lorenzetto, vedendo riprodotto in un tondo a stucco la figuretta del Giona che abbiamo ricordato nella cappella Chigi a Santa Maria del Popolo, e forse anche Pietro d' Ancona, lo scultore che riprodusse in marmo il Putto da Raffaello modellato in creta. Ed è notevole come assieme agli stucchi con soggetti mitologici, che sono riprodotti (come il rimanente di quella decorazione) dall' arte classica quale si manifesta nelle Terme degli imperatori romani, e segnatamente in quelle di Tito, trovinsi anco soggetti tolti dal Testamento vecchio. Fra altri avvi la « Leda col Cigno, » che evidentemente è tolta da un esemplare antico, e la « Cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre, » nella quale i movimenti sono quasi simili a quelli dello stesso soggetto in uno degli affreschi della cupoletta. Ed è questa, come osserveremo, una riproduzione della pittura collo stesso soggetto che abbiamo notato tra i dipinti di Masaccio nel Carmine di Firenze.

Il primo pensiero per l'architettura delle Logge è dovuto alla mente creatrice del Bramante. Una coincidenza degna di nota offre la stretta somiglianza che le Logge hanno con quelle del cortile del palazzo ducale in Urbino. L' ornamentazione della seconda Loggia fu fondata sui principii artistici che Raffaello sa-

[1] Vedi Vasari, vol. X, pag. 142.

peva fondere insieme, giovandosi dei ricordi della sua città natale con gli avanzi di ornamentazione che ritrovansi negli edifici dell' antica Roma. Le pitture e gli stucchi delle Logge sono indubbiamente la più notevole opera di ornamentazione che sia stata eseguita nei secoli XIV e XV. Tale ornamentazione non fu certo nuova, dacchè quella a stucchi di oggetti imitanti colonne, pilastri, archi e riquadrature, fu nota e praticata in tutto il periodo del rinascimento delle Arti in Italia. Ma il gusto e l' eleganza che essa manifesta, son tali da aver dato alle forme allora in uso una maggiore perfezione. Michelangelo nella Cappella Sistina aveva preceduto Raffaello nell' applicazione di forme architettoniche, allo scopo di far meglio rilevare le maestose figure ed i gruppi ivi dipinti. Michelangelo aveva però avuto il vantaggio d'un grande spazio, nel quale poteva dispiegarsi il suo colossale ingegno. Gli spazi che Raffaello doveva riempire richiedevano un' altra forma d' arte, una forma minuta, quasi da cameo, per la quale occorreva ugualmente un grande ingegno affinchè non paresse meschina. Fu sua ventura che l' Urbinate avesse potuto trovare una vera miniera di tesori d' arte, mirabilmente adattati ai suoi scopi, nelle rovine degli antichi edifici romani. Egli doveva trattare i medesimi soggetti del Vecchio Testamento che Michelangiolo aveva prima di lui trattati, e doveva produrre qualche cosa di nuovo e degno del suo ingegno, senza essere costretto a toccare per quest' opera il pennello, o a modellare figure in creta, ma solo semplicemente a dirigere e vigilare l' opera degli artisti che eransi educati alla sua scuola, e che erano abituati a indovinare e rendere in forma visibile le creazioni della sua mente. Così egli potè felicemente adempiere l'in-

carico affidatogli. Il resultato fu meraviglioso. Noi non dobbiamo però pretendere che le Logge uguaglino in grandiosità la Cappella Sistina, o che più si avvicinino alle sublimi creazioni di Michelangiolo. Le Logge non debbono essere giudicate che come un complesso di decorazioni, di cui tutte le parti sono l'una all'altra subordinate: l'ornamentazione alla pittura, la scultura all'ornamentazione.

Ma l'opera di Raffaello non mostra certamente tutto quel valore artistico che avrebbe avuto se egli l'avesse eseguita interamente di sua mano, come Michelangiolo fece per la decorazione della vòlta della Sistina. Nondimeno rimane sempre un capolavoro d'arte ed un mirabile insieme di architettura, di decorazione con stucchi e con pitture di soggetti biblici e mitologici, messi dal genio di Raffaello in giusto accordo tra loro, in modo da formare la più bella e piacevole opera decorativa del rinascimento che sia stata mai imaginata: in una parola, un capolavoro che doveva soddisfare del tutto il gusto del pontefice Leon X e della sua Corte. Le Logge, aperte dal lato del cortile, sono formate da pilastri su cui posano gli archi, i quali reggono tredici cupolette a quattro spicchi ciascuna. Nel centro della cupoletta di mezzo sono le armi di Leon X, nelle altre una Vittoria, o un Genio, che tiene sulle spalle un giogo.[1] In mezzo a ciascuna delle quattro curve avvi una ricca cornice pure di stucco, contenente la pittura con una storia del vecchio o del nuovo Testamento. Nella prima come nell'ultima di queste cupolette, le pitture sono in un esagono oblungo in mezzo ad un graticolato, gli scompartimenti del

[1] Questo giogo, come ci dice il Passavant, vol. II, pag. 166, è l'emblema che Leon X adottò nel 1512, allorquando fu reintegrato nel governo di Firenze, e fa allusione a queste parole di Cristo « Il mio giogo è dolce e il mio fardello è leggero. »

quale contengono ciascuno un angioletto. I quadri nelle altre cupolette sono contornati da ricche ornamentazioni di festoni di foglie e frutti, di uccelli, di fanciulli, di animali fantastici, di arabeschi e di riquadri con architettura a forme diverse, come pure di soggetti tratti dal Testamento vecchio e dalla mitologia pagana, lavorati a stucco colorato e con dorature. Sono pure, con lo stesso gusto tutto classico, decorati alla stessa guisa i pilastri cogli archi, come la parete di contro, attorno alle finestre. I soggetti dipinti nelle tredici cupolette sono cinquantadue, dei quali quarantotto rappresentano fatti del vecchio gli ultimi quattro del nuovo Testamento. Sulle pareti sotto la finestra vi sono pure altri soggetti biblici, imitanti bassorilievi di bronzo dorato, i quali hanno relazione coi soggetti dipinti nelle cupole. Se qua e là si osservano reminiscenze della Cappella Sistina, noi crediamo che ciò possa essere avvenuto quando Giulio od i suoi compagni, ricorrendo al maestro per la forma da darsi ad un determinato soggetto, questi si sarà trovato nella necessità di rispondere che era troppo occupato intorno alla fabbrica di San Pietro o alla « Madonna di San Sisto » o alla « Santa Cecilia. » Dovendo affidarsi alle sole loro forze, Giulio ed i suoi compagni si saranno recati alla Cappella Sistina per trarre ispirazione dalle opere di Michelangelo. Questa è appunto la ragione per cui si osserva in alcuni affreschi delle Logge alquanto dello stile michelangiolesco. Ma ciò non rende le Logge meno interessanti. Esse rivelano quale fu la sorgente che diede origine, dopo Raffaello, a quella forma d'arte che mostra la fusione dello stile dei due grandi artisti, lo splendore de' quali non fu dipoi da alcun altro raggiunto.

È stato osservato che Raffaello nelle Logge si attenne con straordinaria fedeltà al testo della Sacra Scrittura.[1] Questo è vero in generale: vi sono però, come vedremo, alcune eccezioni. Notiamo intanto che l'economia dello spazio, la quale portò alla necessità di ristringere il numero dei personaggi, ed il modo con cui l'azione si svolge, rendono questi affreschi veramente mirabili anche per le difficoltà felicemente superate.

È doloroso il vedere come quest' opera vada lentamente deteriorando. Poche, anzi assai poche di queste pitture sono tuttora in buono stato, altre sono anco state malamente restaurate nei tempi scorsi. Gli stucchi in più luoghi sono caduti, altri minacciano di cadere.[2]

Crediamo opportuno di non interrompere il testo della vita di Raffaello con una minuta descrizione degli affreschi delle Logge. I loro soggetti e la loro esecuzione meritando di essere studiati, ce ne occuperemo in quella parte del capitolo che immediatamente segue il racconto della morte di Raffaello.

XV.

La posizione sociale di Raffaello a Roma nel 1519, era quella di un uomo innalzato dal proprio genio al disopra della sfera in cui la maggior parte de-

[1] Müntz, *Raph.*, op. cit., pag. 452.

[2] In questi giorni con molta cura ed abilità si stava qua e là assicurando gli stucchi come gli intonachi dipinti, alle vòlte ed alla pareti; ma non crediamo che il lavoro sia stato continuato, come era necessario farsi, dalla stessa mano abile che si era messa all' opera, certamente più per amore dell' arte che per guadagno.

gli artisti del suo tempo era confinata. Personalmente favorito dal Papa e dalla Corte pontificia, aveva preso a comportarsi nei circoli più alti con la grazia di un perfetto cortigiano. Fatta eccezione di uno o due artisti, tutti gli altri ricorrevano a lui come ad un dispensatore di favori e di commissioni. Dovunque egli andasse era seguito da una schiera di clienti, d'amici e di dipendenti. Coloro che desideravano aver da lui pitture, ne lo pregavano, contentandosi di qualunque cosa egli desse loro, anche se non fosse stata opera sua, ma di qualche suo discepolo. Feste e rappresentazioni sceniche sortivano buon successo in ragione della direzione che egli ne prendeva: sotto la sua vigilanza o colla sua approvazione, palazzi, ville, cappelle e chiese sorgevano dalle fondamenta o si trasformavano in nuovi edifici. Tutti coloro che avevan potuto conversare con lui erano vinti dai suoi modi. Un papa onnipotente, cardinali altieri, fieri diplomatici, tutti sorridevano all'artista favorito.

La classica arte greca, coltivata a Firenze sotto il patronato di Casa dei Medici, aveva trovato un nuovo mecenate nel Vaticano. Dopo aver fatto rivivere l'età aurea dell'impero romano in una serie di pitture, Raffaello si apparecchiava a ridare alla città l'aspetto che essa aveva avuto al tempo degli Antonini. Presso alla basilica di San Pietro, a cui erasi data nuova forma e straordinarie dimensioni, trovavansi un giorno vasti palazzi, templi, bagni ed abitazioni. Era desiderio di Raffaello di far risorgere lo splendore di questi dintorni, aggiungendovi alcuni edifici che trovavansi in altre parti della città. Incaricato dal Papa della ispezione delle rovine degli antichi edifici, egli pensò che sarebbe stato opportuno

fare degli scavi per nuove scoperte. [1] Dove questi lavori furono intrapresi, furon tracciate le linee delle fondamenta degli edifici, fu determinata la loro pianta e tentata la loro ricostruzione. Allora si rese più che mai necessaria al Pittore la conoscenza delle regole esposte da Vitruvio. Era già morto Fra Giocondo che gli aveva per il primo spiegato il testo. Raffaello per porre quelle regole in pratica, doveva ora dipendere da Antonio da San Gallo e da Giuliano Leno. Presa risoluzione di divenire famigliare col libro di Vitruvio, egli trovò un antiquario per nome Fabio Calvo, che aveva vissuto una vita da eremita, nutrendosi di erbe e di radici in una tana che era di poco più larga e più comoda della dimora di Diogene. Egli portò il Calvo nella sua abitazione e gli diede una certa agiatezza allo scopo di poter « trarre profitto dai suoi consigli e dalla sua esperienza. » Il Calvo aveva già tradotte le opere di Ippocrate. Si mise allora a tradurre Vitruvio in italiano, e Raffaello si mise a studiare il testo con tale cura e minuzia, da potere in breve comprenderne il senso e censurare o difendere le norme degli antichi con la facilità e la grazia che erano sue proprie. [2]

Un altro archeologo aiutò l' Urbinate nello stu-

[1] Non sembra che Raffaello abbia esercitato questo suo ufficio di ispettore delle antichità a Roma senza opposizione. Negli archivi segreti del Campidoglio trovasi un documento che ricorda una disputa avvenuta tra lui ed i Conservatori del medesimo. Nel luglio del 1518 egli aveva reclamato dagli eredi di un certo Gabriel De Rossi una statua: i Conservatori insistevano che a loro spettasse in virtù del testamento del De Rossi. Vedi il documento, del resto assai noto, nell' opera del Pungileoni, *Elogio Storico di Timoteo Viti*, in 8°, Urbino 1835, pag. 103, dove è riportato per estratto.

[2] Vedi il manoscritto di Vitruvio tradotto dal Calvo nella biblioteca di Monaco, e la lettera del Calcagnini a Jacob Ziegler nelle *Epistolae* del Calcagnini, 1, vol. VII, pag. 101.

dio della topografia di Roma. Dovevasi ricostruire un modello della città quale essa era nei primi tempi, secondo il modo tenuto da Tolomeo per la descrizione del mondo. Il terreno doveva esser diviso in regioni: in ciascuna regione gli edifici dovevano essere situati nelle loro aree originali, con l'antica loro forma, altezza e dimensioni: le facciate e le decorazioni dovevano essere restaurate secondo le regole di Vitruvio. [1] Andrea Fulvio, a spese del papa, scrisse il testo pel quale Raffaello eseguì i necessari disegni. L'opera fu pubblicata per le stampe nel 1527, ma senza le illustrazioni; Fulvio vi prepose una prefazione nella quale informava Clemente VII che egli aveva studiato ed esposto la pianta delle regioni, che Raffaello « pochi giorni innanzi alla sua morte, dietro le sue indicazioni, aveva disegnato a matita. » [2] È chiaro che Raffaello non aveva avuto il tempo di preparare i disegni dai suoi schizzi, ed ancor meno di fissare sulla carta il saggio scritto sulla topografia di Roma, che è stato a lui attribuito dalla parzialità degli storici per lui. [3] Il prelato Celio Calcagnini, che era stato protonotario apostolico in Ungheria e nunzio all'incoronazione di Carlo V a Francoforte, era

[1] Calcagnini, op. cit.

[2] A. Fulvius, *Antiquitates Urbis*, vedi l'estratto nel Passavant, *Raphäel*, vol. I, pag. 261. Di ciò parla anche il Giovio nel seguente passo relativo a Raffaello: « Periit.... quum antiquae urbis aedificiorum vestigia architecturae studio metiretur. »

[3] Consulta Winckelmam, nel Passavant, op. cit., vol. I, pag. 274. Il saggio è stato stampato dal Passavant, che lo ricavò dal manoscritto annesso alla traduzione di Vitruvio fatta dal Fulvio, che trovasi nella biblioteca di Monaco. Fu attribuito a Raffaello dal Francesconi; allo stesso Fulvio da H. Grimm (*Jahrbücher*, dello Zahn, vol. IV, pag. 671), e di nuovo a Raffaello dal Müntz (*Raphael*, pag. 603). I « contorni a matita » di Raffaello, rappresentanti i « *prisca loca per regiones* » di Roma, non sono pervenuti fino a noi.

ritornato a Roma nel 1519, ed aveva trovato Raffaello occupato in queste nuove ricerche. Raffaello, così egli scriveva in una lettera al suo amico Jacob Ziegler, « facile omnium pictorum princeps, » è immerso nella ricerca delle fondamenta dei monumenti antichi sepolti sotto le macerie, e dissotterrati, e li ha disegnati quali potevano essere nel loro primo stato. Il Calcagnini non poteva nascondere la sua ammirazione per l'abilità di Raffaello, che in questi restauri si giovava degli scritti degli antichi autori. [1]

I Romani di quel tempo partecipavano ancor essi della meraviglia del prelato, ed era comune credenza di Leone e d'altri uomini eminenti di quel tempo, che Raffaello stesse compiendo una delle più grandi opere, che gli annali dell'arte avessero mai menzionato. L'architetto della fabbrica di San Pietro fu giudicato poco meno d'un Dio disceso in terra per restaurare l'antica maestà della metropoli del mondo, e Marcantonio Michiel, parlando della morte del glorioso pittore, sospirava perchè l'opera iniziata con l'aiuto competente di Fulvio, erasi dovuta interrompere. [2] Il Papa ed i suoi cortigiani non pensavano che tali fatiche potessero accelerare la morte di Raffaello. Essi dimenticavano che gli scavi tra le macerie dell'antica Roma, potevano sviluppare in lui quelle fatali febbri che dovevano condurlo alla tomba in otto giorni.

Tanta era l'importanza che si attribuiva all'incarico affidatogli, che quasi nessuno, il quale avesse diritto a qualche suo lavoro, mostravasi ritroso ad

[1] Il Calcagnini allo Ziegler, op. cit.

[2] Vedi lettera del Michiel dell'aprile 1520 scritta ad Antonio di Marsilio in Venezia, nell'Anonimo del Morelli, pag. 210.

accettare le scuse che egli adduceva a giustificazione dei suoi ritardi. Tutti sapevano che egli trovavasi occupato in lavori del più grande interesse. Raffaello stesso attribuiva una speciale importanza all' opera cui aveva messo mano.

Il 17 febbraio 1519 scriveva il Costabili al Duca di Ferrara da Roma:

« Pur oggi ho parlato cum Raphael da Urbino sollicitandolo a la expeditione de la opera di V. Ex.ª; el me ha risposto come le altre fiate ch'el non bisogna ch' io el solliciti, perchè l' ha più fantasia a quest' opera di V. Exª. che a cosa el facesse mai, et dice ch 'l non la vorría avere facta tre mesi fanno per una gran cosa.... che da tre mesi in qua lo ha visto cose assai de prospettiva più el non avesse veduto prima, et vedese, che ad ogni modo l' ha voglia de servire la Exª. V. come io tengo per fermo el servirà, et el differire non procede da altro che dal molto, et continuo da fare ge da il Papa. »[1]

L' osservazione casuale che Raffaello avesse veduto da tre mesi a quel tempo cose assai di prospettiva più che non ne avesse veduto prima e vedesse, prova che egli intendeva di produrre le illustrazioni che Fulvio volle pubblicare. Ma lo scopo propostosi in questo studio non era già di dare maggiore attrattiva ad un libro; era invece diretto a giovare agli artisti per le composizioni pittoriche, pei quadri da cavalletto e per le decorazioni sceniche.

È evidente che il duca Alfonso non potesse appagarsi della risposta del Costabili, e cercasse un' al-

[1] Vedi Campori, *Notizie inedite*, pag. 16. Il Campori nota che questa lettera del Costabili è l' ultima su tale argomento, poichè egli era già dall' età e dai malanni ridotto in pessime condizioni di sanità; onde anzi finiva la vita il 15 giugno di detto anno.

tra via per ottenere che Raffaello mantenesse la promessa. Ciò si viene a conoscere da una lettera del Bagna Cavallo in data dell'ultimo dello stesso mese di febbraio, diretta al Duca:

« Ill.mo et Ex.mo S.or mio et Patrone osser.mo

« Io ebbi una de V. Ex.a et subito feci il debito cum lo R.mo S.or mio, anchora che ciò non bisognava perho che quanto desiderio al mondo tene sua S. R.ma solo e di fare cosa grata e di piacere a quella cossi confidentemente V. Ex.a in omni sua onorentia se degni scrivere de quello et più presto non ho fatto risposta a V. Ex.a ancho io avesse S.or R.mo mio, per essere quella absente per Franzia et in questo spacio mai ho manchato di sollecitare la cosa. Ho veduto li schizi per megio di un suo Creato quale uno e la cacia di Meleagro e l'altro un trionpho di Bacho, beletissimi. Fin qua altro non se e fatto; pur di bocha di esso Raphaelle ho promissione sopra la fede sua che ambi due quadri saranno spediti a la festa di la pascha proxima, ben che al presente esso Raphaelle è occupato in certo aparato di comedie di messer Ludovico Ariosto, quallo R.mo mio intende representare, et finito ciò, dare expedictione a detti quadri di V. Ex.a, et io non mancharo sollecitarlo como fedelissimo servitore di quello a le cui bone gratie di core sempre me raccomando.

» Romae, ultimo februarij MDXIX.

» De V. Ex.e Ill.me

» Servitore Bagna Cavallo. »[1]

Il Bagna Cavallo dunque col mezzo d'« un creato »

[1] Questa lettera fu pubblicata da A. Venturi nel « Der Kunstfreund » herausgegeben von Henry Thode. Berlin, 1885, a pag. 327-328.

di Raffaello aveva veduto due schizzi. Riguardo a quello rappresentante il Trionfo di Bacco, che il maestro intendeva di dipingere per il Duca, abbiamo già visto come, avendo egli saputo per mezzo d'un suo garzone, che lo stesso soggetto stava facendo Pellegrino da San Daniele, avesse pel Costabili fatto conoscere al Duca che avrebbe scelto un altro soggetto.[1] E questo poteva essere appunto « la caccia di Meleagro, » del quale il Bagnacavallo aveva veduto lo schizzo. Il Bagnacavallo soggiunge come Raffaello avesse promesso che, terminate le scene per le comedie di messer Lodovico Ariosto, avrebbe mandati e tutti due i quadri al Duca per le feste della prossima Pasqua.

Due dunque dovevano essere, secondo la lettera del Bagnacavallo, i dipinti che Raffaello aveva da spedire a Ferrara. Ma poichè vediamo che nella lettera scritta dal Duca al Costabili, è raccomandato che Raffaello « fornisca quella nostra pictura, » e che in altre due lettere al Paulucci è pur fatta premura « di ricordare a Raffaello che, quanto più presto ne servirà, tanto più grata ci fia *la pictura*, la qual sola ci manca a fornire il nostro camerino, e che Raffaello non dia più lunghezza, ovvero che chiaramente sappiamo di non avere ad aspettare detta pittura da lui » ci pare evidente che dovesse esser uno, invece di due, il dipinto che voleva il Duca per terminare la decorazione del camerino. Saremmo quindi disposti a ritenere che Raffaello, alquanto infastidito della visita, per liberarsi d'attorno il Bagnacavallo, gli dicesse che per Pasqua avrebbe mandato non uno ma tutti e due i quadri.[2] Il Duca non pago della ri-

[1] Vedi la lettera del Costabili (ricordata a pag. 50 e seguenti), scritta da Roma al Duca di Ferrara il 17 settembre 1517.

[2] Il Passavant, op. cit., vol. II, pag. 519, ricorda « in In-

sposta del Bagnacavallo.[1] e temendo che per l'età e la mal ferma salute del Costabili, questi non si trovasse più in istato di sollecitare Raffaello con quella frequenza e quella efficacia che egli avrebbe desiderato, scrisse il 30 aprile:

« Poichè sapemo che V. S. non può come bisognaria al nostro desiderio, sollicitare Raphael da Ur-

ghilterra, nella collezione del conte di Leicester, a Holkham Norfolk, un disegno col Trionfo di Bacco, in un grande foglio, preso da un antico rilievo, disegnato in due parti sovrapposte. In testa al corteggio vedesi una donna coricata su di un carro, la quale sembra un' Arianna. Amore è inginocchiato dietro di essa. Un uomo conduce le tigri attaccate al carro. Sileno s'appoggia ad un satiro. Un fauno accompagna e protegge Arianna, mentre due baccanti, con tamburini e trombette, ballano assieme ad un satiro. Alla fine del corteggio, Bacco è seduto su di una biga tirata da due centauri, dei quali l' uno suona la lira. Dall' altro lato del foglio avvi uno schizzo di un piede di candelabro a tre faccie, ornato di teste di caproni nell' alto e di sirene nel basso. Il rilievo sulla faccia del candelabro mostra un contadino che porta nella mano sinistra un recipiente con del latte, e, sopra la spalla sinistra un lepre attaccato ad un bastone con due galli. Questi due schizzi disegnati colla penna, sono eseguiti secondo la maniera di Raffaello. »

[1] Il compianto marchese Campori, nella sua lettura fatta alla Deputazione di Storia patria di Modena nella tornata (110) 12 gennaio 1884 intorno a tre documenti di molta importanza, disse che la lettera dell' ultimo febbraio 1519, apparteneva ad un certo Gerolamo Bagnacavallo. Ma prove del suo asserto non ne diede, e non ce ne sono nemmeno nell' Archivio di Modena. Invece ci è un interessante carteggio di un Francesco Bagnacavallo, o da Bagnacavallo (1490-1526). Ma la lettera firmata 28 febbraio 1519, quantunque originale, se è di questo Francesco non è però autografa. Che sia di Francesco non v' ha difficoltà a supporlo, perchè altre lettere firmate Francesco Bagnacavallo furono da lui o dettate, o fatte scrivere e spedite, ma non scritte di pugno proprio. La lettera del 1519 ha perduto metà del foglio nella quale era l' indirizzo: ma la sua originalità è evidente. La scrittura poi è di tipo calligrafico cancellieresco attribuibile quindi al segretario dell' autore. Se si dovesse scegliere (ci scrive da Modena il Direttore dell' Archivio, conte Ippolito Malaguzzi) senz' altro sussidio che degli elementi indicati più sopra, inclinerei, anzi sarei deciso pel secondo, cioè per Francesco Bagnacavallo o da Bagnacavallo.

bino che fornisca quella nostra pictura, et che anche non sarìa conveniente che ella lo andasse a trovare a recordarghe, scrivemo al Pauluzzo che si pigli questa cura che a lui starà bene andare e tornare più volte. V.ª S.ª di questo lo informerà perchè sappia che dire. » Il Paulucci era un segretario spedito a Roma in aiuto del Costabili, e, come vediamo, incaricato di continuare l'opera di punzecchiare e di far premure per ottenere da Raffaello la pittura. Queste erano le istruzioni trasmesse dal Duca lo stesso giorno al Paulucci: « Appresso noi expectamo con molto desiderio un opera de pictura che ci fa Raphael de Urbino, il quale ha più volte detto di finirla presto, che già è molto che tolse a servirci, e pur non l'ha anco facto; però volemo che con dextro modo lo sollicitiate, e lo preghiate da parte nostra che le voglia imporre l'extrema mano più tosto che 'l può, ricordandogli che quanto più presto ne servirà tanto più grata ci fia la pictura, la qual sola ci manca a fornir il nostro camerino. E perchè esso Raphael è molto del R.mo Mons.r de Cibo, volemo che in nome nostro visitiate S. S. e la preghiate che si degni esser nostro sollicitatore e far che la detta pictura si fornisca come ci promise che farà quando essa S. S. fu in Ferrara, et a lei molto ci offerirete et raccomandarete, e perchè meglio sappiate che dir col prefato Raphael, parlate prima con lo episcopo nostro oratore che ve ne darà bona informazione. » [1]

Prima di parlare dell' esito infruttuoso avuto anche dalle sollecitazioni del Paulucci per indurre Raffaello a sodisfare il desiderio del Duca, è bene conoscere una lettera colla quale il Paulucci scri-

[1] Vedi Campori, op. cit., pag. 16 e 17.

veva al suo Signore a Ferrara, raccontando come per mezzo del cardinale Rangoni avesse potuto assistere alla rappresentazione dei *Suppositi* dell' Ariosto; perchè ci dà un evidente e vivacissimo esempio dei costumi delle case principesche nel principio del secolo XVI, e, come dice il Campori, della corte pontificia al tempo di Leone X.

La lettera è la seguente: « Fui alla comedia domenica sera, et fecemi entrare Monsignor de' Rangoni [1] dove era Nostro S.re con questi suoi Reverendissimi Cardinali giovani in una anticamera di Cibo, [2] et lì passeggiava N. S. per lassare introdurre quella quantità di uomini li parea, et entrati a quel numero voleva sua santità, ci aviammo al loco della comedia, dove il prefato N. S. si pose a la porta, e senza strepito con la sua benedictione permesse entrare chi li parea; et entrossi nella sala, che da un lato era la scena, et dall' altro era loco facto di gradi dal cielo della sala sino quasi in terra, dove era la sedia del Pontefice, quale di poi furono entrati li secolari, entrò, et posesi sopra la sedia sua, quale era cinque gradi alta da terra, et lo seguitorno li Reverendissimi con li ambasciatori, et da ogni lato della sedia si posero secondo l' ordine loro; et seduto il populo, che potea essere in numero de due mila uomini, sonandosi li pifari si lasciò cascar la tela; dove era pincto Fra Mariano con alcuni diavoli che giocavano con esso da ogni lato della tela, et poi a mezzo della tela vi era un breve che diceva: *Questi sono li capricci di fra Mariano;* et sonandosi tuttavia, et il Papa mirando con il suo occhiale la scena che era

[1] Ercole Rangoni, cardinale.

[2] Il cardinale Innocenzio, figlio di Franceschetto Cibo e di Maddalena Medici, sorella di Leon X.

molto bella, di mano di Rafaele,[1] et rapresentavasi bene per mia fè forami de prospettive, et molto furono laudate; et mirando ancora il cielo, che molto si rappresentava bello, et poi li candelieri che erano formati in lettere, che ogni lettera substenìa cinque torcie, et diceano: *Leo X. pon. maximus*, sopragiunse il Nuncio in scena, et recitò l'argumento, in dimostrare che Ferrara era venuta or sotto fede di Cibo per non tenersi di minor vaglia di Mantua, che era stata portata l'anno passato da S.ta Maria in Portico. Et bischizò sopra il titolo della comedia che è de' Suppositi, di tal modo che 'l Papa ne rise assai gagliardamente con li astanti, et per quanto intendo se ne scandalizorno francesi alquanto sopra quelli Suppositi. Si recitò la commedia, et fu molto bene pronuntiata, et per ogni acto, se li intermediò una musica di pifari, di cornamusi, di due cornetti, di viole, et leuti, dell'organetto che è tanto variato di voce, che donò al Papa Mons.r Illmo di bona memoria, et insieme vi era un flauto, et una voce che molto bene si commendò; vi fu anco un concerto di voci in musica che non comparse per mio iuditio così bene come le altre musiche. L'ultimo intermedio fu la moresca, che si rappresentò la fabula di Gorgon et fu assai bella; ma non in quella perfectione che io ho visto rappresentare in sala di Vostra Signoria, et con

[1] Il marchese Campori, op. cit., pag. 22, osserva che se il Vasari ci ha lasciato una breve ma efficace narrazione della straordinaria magnificenza che accompagnò la recita della *Calandra*, e in particolar modo dell'apparato, della prospettiva e delle scene inventate da Baldassar Peruzzi, le quali, dice esso « furono maravigliose ed apersero la via a coloro che ne hanno poi fatte a' tempi nostri, » non sapevasi tuttavia prima d'ora che i *Suppositi* di Lodovico Ariosto vantassero, un anno appresso, il triplice onore di avere Raffaello d'Urbino per decoratore, pittore e architetto; il cardinal Cibo per promotore, e Leon X per uditore ed approvatore.

questa finì; et gli audienti si cominciarono a partire, et in tanta pressa e calca, che per mia sorte fui spinto a traverso una banchetta et portai pericolo di non rompermi una gamba, di modo che io fui necessitato dire: guarda la mia gamba, et lo replicai più di quattro volte. Al Bondemonte fu data una grande ciucata per *uno* Spagnolo, et in quello che esso cominciava a menar pugni contro lo Spagnolo palafrenero, fui aiutato a levarmi, ma certo è, ch'io passai gran pericolo de la gamba, e ne ebbi da Nostro Signore ricompensa di una larga benedictione con una buona ciera. Et passati nelle camere ove eran preparate le tavole della cena, mi incontrai in Monsignor de' Rangoni, et Salviati, ch'io era con il Nuntio di Madama [1] che si chiama Lanfranco Spinola; et il prefato Rangoni mi disse, la vostra *fe rara:* [2] et io rispondendoli, molto bene Monsignor, la fede rara è quella che è preclara et preciosa; et allora Salviati disse, lui dice il vero, et tanto più, che le belle inventioni vengono da Ferrara; et allora parlarono di messer Lodovico Ariosto, et quanto vale in quest'arte. Dipoi se ritirarono il prefato messer Lanfranco ed io, et parlando de questa comedia, si dolea che alla presentia de tanta M.ta si recitassero parole che non fossero oneste; et in vero in quel principio gli sono alcune parole reumatice. [3] Esso con..... Poitom et un altro francese andarno a cena con il Bondemonte, et benchè il Bondemonte invitasse anco me in quel istante così là, de-

[1] Forse madama Margherita zia di Carlo V, che tenne il Governo delle Fiandre dal principio del 1508 al 1° dicembre 1530, nel qual giorno morì.

[2] Fe' rara per Ferrara, è un' allusione al fatto svolto nella comedia che si finge avvenuto in quella città, e al ferrarese Ariosto autore di essa.

[3] Aromatiche o licenziose.

liberai ringratiarlo et andarmene alla mia cenetta. Il giorno antecedente di quella sera, si corsero li cavalli, et poi comparse una compagnia di Ginetti, capo Mons.r Corner, vestuta a la Moresca variamente, et poi un altra tutta alla Spagnola vestita di raso Alessandrino con fodera di cangiante, capino, et saio; capo Serapica [1] con molti camerieri al servicio, questa di venti cavalli a la quale il papa avea donato per ciascuno quarantacinque ducati. Et certamente che era bella livrea con staffieri et trombetti vestiti di quelli medesimi colori di seta: et giunti in piazza cominciarono a due a due a correre verso la porta del palazzo ove stava il Papa ad alcune finestre, et facta questa corsa per ambe le compagnie, la Serapica si ritirò dall' altro lato de la piazza, et la Cornera verso S.to Pietro. Et la Serapica prese le canne, [2] et venne ad assaltar la Cornera, che aveva anco lei le canne, et slanciate le canne, la Serapica contro la Cornera, essa poi l' inseguitò con le sue canne, et così furono più volte assai, l'una contro l'altra, che era piacevole vedere, et non pericoloso, et eravi di molto belli cavalli, et cavalle ginette. Il giorno seguente si travagliarono con li tori, et io era con il Sig. M. Antonio, secondo scrissi, et si ammazzarono tre uomini, et quattro feriti da li tori, et cinque cavalli furono feriti, et due ne sono morti, et fra li altri uno di Serapica, ch'era bellissimo ginetto, et lui fu buttato in terra, et passò gran pericolo, perchè il toro

[1] Principal favorito e cameriere del Papa, che dopo la morte di lui fu messo prigione per sospetto non si fosse appropriato certe preziose masserizie del medesimo. Fu poi assoluto. Vedansi in proposito le *Lettere di Principi.*

[2] Era un giuoco introdotto dagli Spagnuoli in Italia nel secolo XVI, e che facevasi lanciando delle canne. Lo ricorda il Castiglione nel *Cortegiano,* lib. I, e l'Ariosto, *Orl. Fur.,* canto XIII.

vi era intorno, et se non fosse stato stimolato con ferite non se gli levava da presso, che lo amazzava; et intendo che il Papa dicea: povero Serapica, et molto si dolea. Li morti furono portati in campo sancto per mundarvi (sic) le ossa. La sera intendo si recitò una certa comedia di un frate il quale avea facto un arboro de..... et per non esser successa a molta satisfazione, il Papa in cambio di moresca, fece balzar questo buon frate sopra una coltre, et dette una gran panciata sopra il tavolato della scena, di poi gli fece tagliare tutte le strenghe intorno, et tirar le calze a li calcagni, et il buon frate ne morsicò di quelli palafrinieri tre o quattro di mala sorte, et fu necessitato tandem a montar a cavallo, et con le mane le furno date tante sculacciate che secondo mi è riferito, li sono bisognate molte ventose et su la schiena et su le chiappe, et stassi in lecto et non bene. Dicesi che 'l Papa lo fece fare in exemplo di altri frati, acciò si levino di pensiero de non farli veder sue fratarie; pur questa moresca lo fece assai ben ridere. Oggi veramente si è corso a l'anello dinanzi la porta del palazzo stante il Papa a quelle finestre, et con li prezii già scripti, adiuncto li orinali: et poi si sono corse le bufale che è gran piacere a vedere quelle bestiaccie correre; che per un poco vanno inanzi, et poi tornano di dietro, et quando giungano al palio inanzi lo possano toccare, li vuol del tempo assai, che muovono un passo inanzi e quattro in dietro, et di modo stettero in contrasto a quella ascesa, che l'ultima vi giunse, fu quella andò inanzi, et ebbe il palio, et furono in numero dieci: et per mia fe' che fu gran solazzo. Mi ritirai poi a casa del Bembo,[1] et visitai sua S. che vi era lo Episcope Baiosa,[2]

[1] Il celebre Pietro Bembo, segretario del papa e poi cardinale.
[2] Lodovico Canossa vescovo di Bayeux.

et non si parlò se non di mascare et cose piacevoli; et anco si parlò quanto bene et virtuosamente V. Ex.tia fa instituire li figliuoli, et molto lauda V. S. il prefato messer Pietro, et dice esservi gran servitore. Altro non ho, et per esser la sera di carnevale, son stato in questa cianciaria; et a V. S. umilmente sempre mi raccomando ch'el S.r Dio la conservi felicissima.

» Di Roma, adì VIII° Marzo M.D.XXVIIII hora 4 e noctis.

» Di V. S. Ill.ma

» Servo ALPHONSO PAULUZO. »[1]

Il 3 maggio 1519 il Paulucci scrive al Duca che « trovandosi in casa di Pietro Bembo per vedere il passaggio delle maschere e una corsa all'anello, e ciò che è più strano e quasi incredibile, a veder correre *homini nudi un palio*, aggiunge che « non si parlò se non

[1] Vedi Campori, op. cit., pag. 18-21. Il Campori inoltre dà in nota l'informazione che fra Mariano Fetti sopra ricordato, è quel Fra Mariano laico domenicano, che fu successore di Bramante e antecessore di Sebastiano Veneziano nell'ufficio del piombo. Costui fu principalissimo giullare della corte di Leon X, insieme col Baraballo, col Querno e simili, ma fu anche in un tempo amico e fautore degli artisti. Le parole allegoriche poi, che pronunciò il Nunzio « in dimostrare che Ferrara era venuta or sotto fede di Cibo per non tenersi di minor vaglia di Mantua, che era stata portata l'anno passato da S.ta Maria in Portico, » sono dal Campori spiegate cioè in una nota, che, cioè, il cardinale Cibo aveva fatto rappresentare i *Suppositi* per emulare il cardinale di Bibbiena che avea esposto la sua commedia alla presenza della marchesa di Mantova, Isabella Gonzaga. Ma il Paulucci prende un equivoco nel ripetere le parole del Nunzio che dovèttero significare « li anni passati » e non « l'anno passato; » imperocchè non si sa che nel 1518 la marchesa di Mantova fosse in Roma, mentre è certo ch'ella vi fu nel 1514. E il Giovio, nella *Vita di Leon X*, conferma il fatto della recita e dell'intervento di Leon X e della Marchesa, ma non ne assegna il tempo. La detta commedia fu poi recitata con grandissima pompa in Mantova nel 1520. Lo stesso Campori osserva poscia, che la parola « bischizò » deve intendersi per « bisticciò. »

che de mascare e de la comedia et aparato de Rafael da Urbino per quella fa recitar mons. Cibo domenica proxima. » E in altra del 3 annunziava al Duca recitarsi quella sera la commedia in Castello, ossia Castel Sant' Angelo, dove era solito abitare il cardinal Cibo, e dove pure teneva non raramente dimora il Pontefice, che vi accedeva dal Vaticano per quel corridore che sussiste ancor oggi. [1]

E il 14 maggio dello stesso anno scriveva al Duca: « Parlai ieri in corte cum Rafael da Urbino, me risponde non aver altro signore et patrone dipoi el Papa se non vostra Ex.tia et che ora non ci è il Cardinal di Medici [pel quale doveva dipingere la Trasfigurazione] [2] avrà più tempo da attendere a l'opera di V. E., et che non vi manca, et mi dimostra esser gran servitor de Vostra Excellentia. » E l'11 di giugno replicava che già aveva incominciato a domesticarsi con quell'artista, e che porrebbe ogni studio per veder la sospirata pittura. Più tardi, il 18 dello stesso mese, scriveva: « Parlai jer sera a Rafael de Urbino: mi disse di far bene assai, et che non vi mancarebbe di ogni poter suo, et dicendovi io voglio venir un giorno che mi mostriate qualche bella cosa, et lui: venite quando volete che vi mostrerò volentieri, et sì vedrete anco il principio del S.r Duca. Et io che molto il desidero, se lo farà con effecto, mi parerà acquistar gran gratia. Domane farò tener mente quando sarà in casa et vi

[1] Vedi Campori, op. cit., pag. 23.

[2] Il cardinale Giulio de' Medici, che fu papa Clemente VII, era andato a Firenze durante la malattia di Lorenzo duca di Urbino, che poi morì il 28 aprile di quell' anno, e colà rimase al Governo dello Stato. Quel Duca d' Urbino, che altre volte si è nominato, fu figlio di Piero di Lorenzo de' Medici, nipote di Leon X, padre di Caterina, regina di Francia. Ma più che per queste parentele, e per l' opere sue, il nome di lui è fatto immortale dalla tomba scolpitagli da Michelangelo.

andarò, abbenchè molte volte vi son stato et mai l'ho potuto avere. Et pur demostra zentil persona. »[1]

Nondimeno infino al 20 di agosto non era riuscito al Paulucci di penetrare nella casa di Raffaello, imperocchè in quel giorno scriveva al Duca in questi termini:

« Sappia V. S. Ill.ma che con Raphael di Urbino non manco però di sollecitare la pittura con quel dextro modo si conviene con la natura de' pictori, et spero luni[2] di avere adito di veder la casa sua, et mi mostrerà de le cose sue, et mi ha decto che il stare suo assai a finire questa opera tanto de maggior satisfazione causerà a Vostra Excellentia, et dice di darli altre cose che non manco li piaceranno, et dice voler ogni modo venir un giorno a star un mese con V. Ex.tia et molto se gli raccomanda. »[3]

Il Duca manifestò al suo Paulucci il dubbio che egli fosse mai per essere ammesso in casa di Raffaello, del che ci informa la risposta che gli diede il Paulucci il 3 di settembre di detto anno, facendo conoscere al Duca che il quadro della Trasfigurazione era allora quasi finito di dipingere.

« V.ra S. Ill.ma scrive, non star ben secura che ancor sia admesso in casa di Rafael di Urbino, potea dire esser certa, che così è, perchè dipoi in qua, nè in palazzo nè in casa sua l'ho potuto incontrare, pur secretamente ho inteso in la Tavola de Vostra S.ria esservi, nè scio che, designato. Et è rivoltata al muro con molte altre tavole sopra, di modo che tengo non expecti altro, se non che.....: et poi ne servirà tanto meglio V. Ex. purchè non abbia presia. Mi soccorre ora dire a V.ra S. Ill.ma non scio se sarà bene, che quando V. S.

[1] Vedi Campori, op. cit., pag. 24 e 25.
[2] *Luni*, nel dialetto veneto significa lunedì.
[3] Vedi Campori, op. cit., pag. 25.

prefata gli scrivesse una sua, forsi saria di più forza che 'l mio parlare ad indurlo a porvi la mano, ed adiungerli che 'l venir suo da V. S. Ill.ma come dice voler fare, saria gratissimo, forsi non saria fuor di proposito. Non di manco mi rimetto sempre al sapientissimo parere di V.ra Ex.tia, et intanto seguitarò con quel dextro modo potrò et saprò per vedere di esser admesso in casa, che molto il desidero per vedere et l'opera si dè fare per V. S. et una tavola ha expedita di Mons. R.mo Medici che intendo esser una belissima cosa. »[1]

Il Duca, che fino a quel tempo, forse per rispetto al regalo dei cartoni, fattogli da Raffaello, aveva saputo contenersi e tollerare senza grande impazienza l'indugio che questi poneva nell'osservanza della promessa, incominciò a risentirsi e a dar saggio della fiera natura del suo carattere. Un esempio curioso del contrasto che si dibatteva nell'animo suo tra l'antica inclinazione per l'artista, e l'irritazione cagionata dall'orgoglio offeso e dal desiderio insoddisfatto, ci è offerta da una minuta di una lettera del 10 settembre, nella quale quel principe, dopo aver significato con sufficiente mitezza le sue doglianze, quasi pentito della sua moderazione, cancella il periodo, e un altro ne sostituisce espresso con parole d'ira e di minaccia.

« Se vorremo (leggesi nel primo periodo) scrivere a Raphael d'Urbino secondo che ci ricordate vi manderemo la lettera, ben ci piace che abbiamo judicato il vero che non sareste admesso in casa; ma non ci piace già la causa la qual pensamo che sia perchè esso non deve aver lavorato per noi. »

A questo periodo, che si vede cancellato, vengono sostituite le seguenti parole.

« Non ci par di scriver a Raphael de Urbino se-

[1] Vedi Campori, op. cit., pag. 26-27.

condo il vostro ricordo, ma volemo che voi lo troviate et gli dicate aver lettere da noi per le quali vi scrivemo che sono oggimai tre anni che esso ci dà parole; et che questi non sono termini da usar con pari nostri; et che se esso non satisfa a quanto ci ha promesso, noi faremo sì che 'l cognoscerà che 'l non abbia fatto bene a ingannarci. E poi come da voi gli potrete dir che egli advertisca di non provocar l'odio nostro ove gli portamo amore; che così observandoci la fede può sperar di valersi di noi, così per il contrario non ce la facendo, può aspettar un giorno di quelle cose che gli rincrescano: et tutto questo ragionamento sia in voi et lui solo. »[1]

Prima che la lettera pervenisse nelle mani del Paulucci, aveva questi ripetuto il tentativo di visitare Raffaello e ne dava conto al suo Principe il giorno 12 del mese suddetto con queste parole.

« Tornando in questa sera a casa, et trovata la porta di Raphael d'Urbino aperta, vi entrai tenendo per fermo poter veder quanto desiderava, et facto adimandar M. Raphael mi fece risponder non poter venir a basso, et smontato per andar di sopra venne un altro servitore, che mi disse era in camera con M. Baldassarre da Castiglione che 'l lo retragieva, et che non se li potea parlare; mostrai di crederlo et vi dissi che tornaria un'altra volta. In casa non vi ho adito e la causa è che l'opera sta siccome ho scritto; è bisogno torlo con la mano dextra, et così seguitarlo, sino che da lui verrà la voglia di servire. »[2]

[1] Vedi Campori, op. cit., pag. 27.

[2] Vedi Campori, op. cit., pag. 27. Noi eravamo disposti a crederla una scusa addotta da Raffaello per non ricevere l'inviato del Duca di Ferrara. Il marchese Campori però, op. cit., pag. 27, ritiene per vero che Raffaello avesse fatto una seconda volta il ritratto di Baldassare Castiglione nel settembre 1519; il qual ritratto, egli

Sembra che al Paulucci, parendogli troppo acerba la lettera, ripugnasse l'ingrato ufficio richiestogli dal suo Signore; onde rispose il 17 dicembre come segue:

« Il capitolo sopra Raphael da Urbino non ho ancor exeguito, pigliarò comodo per exeguirlo, et lo farò; et prima tentarò ancora se lo potrò vincere con l'uma-

dice, è molto probabilmente il medesimo che, conservatosi presso la famiglia Castiglione di Mantova fino alla metà del secolo scorso, passò poi in proprietà del cardinale Luigi Visconti, ed ora si conserva in Roma nel palazzo Torlonia, ove in questi giorni potemmo vederlo anche noi. Come ricorda il Passavant, vol. II, pag. 155, la tavola al basso ha l'arme della famiglia Castiglione, ed una iscrizione latina, nella quale è indicata la data della morte del conte; lo che prova che il dipinto non può essere opera di Raffaello, come invero lo dimostra anche lo stile della pittura. Pur nella Galleria Torlonia non è indicato come lavoro del maestro, ma di uno dei suoi scolari. In questo dipinto, di fredda ma diligente esecuzione, non sembra a noi di scorgervi i caratteri propri degli allievi del maestro; ciò d'altronde potrebbe anco provenire per essere stata da altri (in occasione di qualche restauro) ridotta la pittura come ora la vediamo. L'atteggiamento di questo personaggio è eguale a quello del Louvre; ma esso è dipinto solo fino a metà del petto. La veste brunastra ha la stessa forma, e lascia vedere egualmente la bianca camicia; ma egli non porta in capo il largo berretto, ed il fondo è di color verdastro. Il ritratto della Galleria Torlonia, se giudicar dovessimo dall'età che mostra, sembra di qualche anno più vecchio di quello del Louvre; per cui, o esso è copia di un dipinto di Raffaello, ed in tal caso dovrebbe essere copia del ritratto che il maestro stava facendo quando si presentò alla sua casa l'inviato del Duca, o Raffaello non fece mai un secondo ritratto, e la risposta addotta all'inviato del Duca non era che un pretesto per non riceverlo. In questo caso si potrebbe credere che il ritratto, ora nel Louvre, servisse di esemplare a chi fece questo secondo, a cui diede però anche un aspetto, quale il Castiglione doveva avere negli ultimi anni della sua vita. Il Passavant (ivi) ricorda inoltre un'altra copia della medesima testa, che egli dalla tecnica esecuzione della pittura giudica essere probabilmente di qualche artista veneziano. Questa testa vedevasi nella raccolta del conte Cabral a Roma, ed è probabilmente quella che possedeva il dottor Pasquale Coddé a Mantova: soggiunge poi il Passavant che, se non s'inganna, il quadro è passato sino dall'anno 1845 al museo di Berlino; ma in quel museo noi non l'abbiamo trovato.

Roma. Galleria Torlonia. Ritratto del Castiglione.

nità consueta, perchè invero li uomini di questa excellentia sentono tutti del melancolico. Et tanto più questo vi sente, per essersi posto in questa architettura et fa il Bramante et vorrebbe torre l'arte di mano a Juliano Leno, et in questa mane lo trovai che ha disposto sopra dui pilastri ovver scarpa, che fa far il Papa per fortificare questo primo vòlto a la via de' Svizzeri che dimostrava ruina, et addimandatolo mi pregò expectare aver parlato con quelli maestri, che expectassi ad un'altra volta et che andassi quando volessi, fare opera averlo un'altra volta et gli facessi intendere quanto mi accadette l'altro giorno a casa sua, et seguendomi pur con le sue bone parole, et senza effecto, li dirò quato mi scrive la Excellentia Vostra et del tutto poi ce ne darò avviso. »[1]

Queste ragioni parvero così futili al Duca Alfonso, che senza occuparsi a farvi sopra osservazione alcuna, rispondeva il 21 settembre al Paulucci così seccamente: « Sollicitate Raphael de Urbino, per el modo che per altre nostre v'avemo scritto. »[2]

Non si trova, osserva il marchese Campori, menzione di pittura in questo carteggio infino all'anno susseguente, cosicchè non ci è dato sapere se il Paulucci eseguisse gli ordini del padrone e quali frutti ne raccogliesse. Solamente al 20 gennaio del 1520 c' incontriamo in una lettera ducale piena di rimproveri e di minaccie: « Apresso ritrovate Raphael da Urbino, et domandategli quello che ha fatto de l'opera ch'el ci dovea fare: e se non ne cavate più di quello ch'abbiate fatto per il passato, ditegli come da voi, ch'esso pensi bene quello che possa importare a dar parole ad un par nostro e mostrare di non ci sti-

[1] Vedi Campori, op. cit., pag. 28.
[2] Ivi, pag. 29.

mare più che un vil plebeo, avendoci detto tante volte le bugie, et che credete che alla fine noi ce ne abbiamo a sdegnare, et avvisateci che risposta v'avrà fatto. Di poi parlate al R.mo S.r Car.le Cibo e raccomandateci a S. S. et ditele che le ricordiamo la promission che ne fece di operare che detto Raphael forniria presto la pictura nostra; et che pregamo S. S. che sia contenta fare che esso Raphael non dia più lunghezze ovvero che chiaramente sappiamo di non avere ad axpectare detta pictura da lui, perchè provvederemo di farla fare ad altri per compire il nostro camerino che solo per questa resta imperfetto. »[1]

A questo rispondeva il Paulucci non essersi mai restato di ricordare il debito al pittore ogni qual volta si era incontrato con esso; ma che « sempre si è excusato sopra il lavor di Medici (la Trasfigurazione), e per quanto mi dice il fratello di Dosso lo finirà per tutto sto carnevale, et poi darà principio a quel di V. S. Non di manco farò questo ufficio et poi ne parlerò a Mons. Reverendissimo Cibo. »[2]

Finalmente il 21 marzo del 1520 il Paulucci scrive al Duca:

« Parlai con Raphael da Urbino et lo trovo secondo il consueto con buone parole dispostissimo al servizio di Vostra Excellentia et tanto più mi pare, essendo stà tandem in casa admesso a vedere quelle sue tavole che lavora che sono bellissime al mio parere, con promissione che il vole per ogni modo servir et bene la S. V., et per maggior fede scrive una sua lettera al Dosso che lo excusi con V. Ex.tia come in quella vedrà. Io spesso lo tenerò ricordato et secondo la comodità vedrò anco tornarli in casa per veder che

[1] Vedi Campori, op. cit., pag. 29.
[2] Ivi, pag. 29.

se li dia principio a la pictura di V. Ex.tia et sino ci starò, con maggior diligenzia mi sarà possibile lo sollicitarò. »[1]

Il Duca Alfonso aveva inoltre dato incarico al suo agente di chiedere consiglio a Giuliano Leno, uomo intendente d'architettura, intorno alla forma dei camini da costruirsi nelle camere murate in volta, e al modo d'impedire che il fumo si spandesse nelle camere stesse, e di parlarne ancora ad Agostino Chigi che aveva fatto costruire un nuovo palazzo, e ad altri. Mandava il Paulucci, in data dei 20 di marzo 1520, il consiglio del Leno, il quale diceva: avessero i camini da tenersi esteriormente elevati di maniera che le case d'intorno non potessero rattenere la circolazione dell'aria, e non ottenendosi per questo l'intento, si costruissero le canne dei medesimi tortuosamente. Replicava il Duca non sentirsi volontà di fare esperimenti, ma richiedere un modello ed una forma di conosciuta e provata bontà. Finalmente il Paulucci annunziava aver tenuto ragionamento di questo fatto con Raffaello, il quale gli manifestò come egli pure possedesse nella sua abitazione un camino di quella sorta, a cui la vicina casa del cardinale d'Ancona mandava contro il vento. Prometteva poi di studiare l'argomento e di spedire tre o quattro maniere di disegni, soggiungendo riconoscere egli per rimedio efficace l'operare un pertugio presso il focolare nel pavimento, perchè l'aria che penetrava di sotto aiutasse a cacciare il fumo.[2] Nel frattempo era già scorso il mese di marzo, e quella specie di malinconia che il Paulucci aveva

[1] Vedi Campori, op. cit., pag. 30.

[2] Vedi Campori, op. cit., pag. 24, e confrontisi a questo proposito anco Domenico Gnoli *La casa di Raffaello*, estratto dalla *Nuova Antologia*, 1887, fasc. XI, a pag. 16.

notata in Raffaello il 17 dicembre dell'anno precedente, erasi venuta mutando nel mese di aprile in una pericolosa malattia che lo condusse ben presto alla tomba, senza che prima potesse soddisfare il suo impegno col Duca di Ferrara. Così la decorazione del camerino di quel principe nel palazzo ducale, doveva poi esser compiuta dalla tela del Bacco ed Arianna del Tiziano. [1]

Altre materie a vari intervalli tenevano occupata la mente dell' Urbinate. Dobbiam ricordare che egli aveva, appunto nel giugno del 1519, condotto a termine le Loggie, e per questi e per altri importanti lavori era stato lautamente rimunerato dal Papa. [2]

Alcuni della famiglia Medici erano stati meno costanti di Leon X nel loro patronato per l' illustre artista d' Urbino. Lorenzo a Firenze aveva voluto

[1] Quattro sono, a nostra conoscenza, le tele che decoravano il camerino del Duca: il Baccanale del Bellini, ora in Scozia nel castello di Alnwick (per questo dipinto vedasi l' edizione inglese *History of painting in North Italy*, vol. I, pag. 191, e *Tiziano la sua Vita e i suoi tempi*, a pag. 144, edizione italiana); e le tre altre tele del Tiziano rappresentanti il sacrifizio a Venere, il Baccanale (che ora trovansi ambedue nel museo di Madrid), e il Bacco ed Arianna, ora nella Galleria Nazionale di Londra (vedasi di nuovo la *Vita di Tiziano*, a pag. 277). Quanto al quadro del trionfo di Bacco che stava facendo nel 1517 Pellegrino, non vedendolo ricordato tra i dipinti che ornavano il camerino del Duca, ci domandiamo se quel pittore lo abbia veramente condotto a termine, o se terminato, non avendolo il Duca trovato di tale eccellenza da stare assieme agli altri dipinti dei grandi artisti della Scuola Veneta, nel suo camerino, avesse mai ordinato il Bacco ed Arianna a Tiziano per sostituirlo alla pittura di Pellegrino. Certo poi è che le opere di questo pittore friulano, per quanto valente egli si mostri, non posseggono la bellezza di quelle dei maestri ricordati, nè di quelle dell' Urbinate. Comunque sia, noi non conosciamo se il quadro sia stato portato a fine da Pellegrino, e se lo fosse stato, che cosa sia avvenuto di esso.

[2] Il 7 maggio 1519 egli aveva ricevuto 400 ducati, ed una cedola per altri 600 ducati. (Spogli Vaticani, vedi *Giornale di Erudizione Artistica*, vol. VI, pag. 280). Per altri pagamenti fatti all' Urbinate, vedi anche Pungileoni, *Raffaello*, nota a pag. 163.

privare il fratellastro di Raffaello di un beneficio che aveva promesso di fargli avere ad Urbino. Gli amici del pittore s' intromisero, e Goro Gheri riuscì a mutare la decisione del suo padrone. [1] Tutto riusciva favorevole all' illustre artista. Da ogni lato, patroni di alto grado sociale facevano a gara per dimostrargli la loro amicizia. La sola difficoltà che gli si opponeva era il modo di poter vedere tutti soddisfatti.

I Gonzaga di Mantova avevano mostrato ogni premura per ottenere da lui un lavoro. La morte del marchese di Mantova, che era avvenuta nel marzo, aveva vivamente addolorato la vedova di lui, la marchesa Isabella. Essa pensò d' inalzare un mausoleo al defunto marito. Baldassare Castiglione, che era stato inviato a Roma a patrocinare gl' interessi di Gonzaga, appena giunto, riprese la sua antica posizione fra gli amici di Raffaello, e seppe condursi in modo da indurlo a fare un disegno, che, secondo il parere del Castiglione, era « assai a proposito. » Il disegno fu spedito a Isabella per mezzo del Vescovo di Tricarico.

L' idea però, come giustamente osserva il compianto marchese Campori, non ebbe effetto: forse le amarezze ch' ella ebbe a sopportare nella sua vedovanza, e le guerre che vennero a scompigliare l' Italia, ne la distolsero. [2]

[1] Goro Gheri a Benedetto Buondelmonte, Firenze, 7 aprile 1519. Vedi Gaye, *Carteggio,* vol. II, pag. 149. Non fu questa la prima volta in cui Raffaello s' interpose in favore di un suo parente. Egli aveva avuto occasione, nel giugno 1518, di definire le controversie sorte fra suo cugino Girolamo Vagnini ed un Arcidiacono d' Urbino, a causa d' un beneficio. Vedi i documenti relativi a questo affare nel Pungileoni, op. cit., pag. 205.

[2] Baldassare Castiglioni così scriveva da Roma in una sua lettera del 3 giugno 1519, alla Marchesa di Mantova:

« A quanto me scrive V. Ex. circa li disegni della sepoltura,

Agostino Chigi teneva troppo occupato Raffaello coi suoi lavori nella Cappella di Santa Maria del Popolo, della quale aveva voluto affidare l'ornamentazione alla vigilanza dell'Urbinate.[1]

Ma Agostino Chigi, i Gonzaga e gli Estensi, non erano le persone che maggiormente potessero tenere occupato l'artista.

Leon X, grandemente incuorato dagli splendidi successi riportati da Raffaello coi suoi affreschi delle Camere e coi cartoni per gli arazzi della Cappella Sistina, era naturalmente portato a credere che il suo grande e apparentemente inesauribile artista, avrebbe ottenuto nuovi allori da nuove ed importanti opere. Egli desiderava veder decorata anche la Sala di Costantino di affreschi, la Sala del Concistoro di arazzi, e veder compiute le decorazioni incominciate nella villa della Magliana. Egli diede in proposito gli opportuni ordini a Raffaello, e questi si accinse ad obbedire. Le numerose opere d'arte che Raffaello aveva già condotte a termine, oltre gli altri incarichi affidatigli dal Pontefice, tra cui quelli assai gravosi della fabbrica di San Pietro, della iconografia di Roma antica, della direzione degli scavi, e delle opere di pittura a cui doveva attendere per altri, e che si era obbligato di eseguire, lo affaticavano assai, e doveva perciò, più ancora che per lo innanzi, ser-

penso che quella a quest' hora debba esser satisfatta per uno di Raphaello el quale a parer mio è assai al proposito e portalo Mons.r di Tricarico. Michelangiolo non è in Roma, nè con altro che con Raphaello saprei voltarmi, e son certo che questo satisferà. » Vedi Campori, *Notizie e documenti per la Vita di Giovanni Santi e Raffaello Sanzio*, op. cit., pag. 13.

[1] Vedi testamento di Agostino Chigi, in data del 19 agosto 1519, riportato da C. Fea, nelle sue *Notizie*, op. cit., pag. 9, e da G. Cugnoni, *Agostino Chigi il Magnifico*, pag. 18, 48 e segg.; 169 e segg.

virsi dell' aiuto dei suoi scolari. Questi col continuo lavorare sotto la sua direzione, avevano progredito nell'arte di modo, che il maestro più di prima poteva fare assegnamento sull' opera loro. Ciò è dimostrato dalla nuova serie degli arazzi, come dai frammenti di cartoni e dagli schizzi che ci sono pervenuti, per queste composizioni. Era naturale che Giulio Romano, al pari che nelle Loggie, fosse deputato dal maestro in certe circostanze, a vigilare l'esecuzione di quei lavori ed avesse anche la facoltà di fare da sè, ogniqualvolta il maestro non poteva eseguire i necessari studi preparatorii. Molti artisti presero parte all' esecuzione di queste opere sotto la direzione di Giulio. Poco rimane che possa rivelare l' opera eseguita da Raffaello per la Sala di Costantino, per la Magliana, o per gli arazzi che sono ora conosciuti col nome di arazzi della seconda serie.

Il Vasari afferma che quando Leon X ordinò fosse eseguita la decorazione della Sala di Costantino, Raffaello era ormai giunto all' apice della sua fama. Senza porre indugio, l'opera fu incominciata, e furon preparati schizzi e cartoni allo scopo di attuare i desiderii del Pontefice.[1] Secondo la testimonianza di Sebastian del Piombo, i quattro principali soggetti dovevano rappresentare la visione della croce, una battaglia, una presentazione di prigionieri all' imperatore, e la preparazione del sangue di fanciulli, che doveva sanare la lebbra dell' imperatore. Molto tempo dopo la morte di Raffaello, i suoi discepoli dicevano di essere possessori dei disegni del loro maestro per queste pitture, e può darsi che tra i disegni vi fossero gli studi pel « Massacro degl' Inno-

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pagg. 47, 242-3, e vol. X, pag. 91 e segg.

centi, » che, come abbiam già veduto, avevano servito pel celebre rame di Marcantonio. Comunque, i dipinti che Giulio Romano e i suoi condiscepoli eseguirono, eran diversi per molti rispetti da quelli di cui essi dicevan possedere i disegni originali. Invano si tenta rintracciare nella Sala di Costantino quella parte della leggenda che Sebastiano racconta in tal maniera: « el preparamento de l'incendio (sic) del sangue de quei putti; che li intravengono donne assai et puttini et manegoldi per amazarli, per fare el bagno de l'imperatore Costantino. »[1] Sarebbe stata cosa conforme alla consuetudine illustrare la leggenda di Costantino nello stesso modo usato per lo innanzi nelle pitture delle Camere. Ma in quel tempo avevan favore nel Vaticano le innovazioni, e Raffaello ricevette istruzioni per eseguire le pitture commessegli in una forma che non gli era famigliare.

L'ostinata controversia che per tanti anni aveva diviso i seguaci di Michelangiolo dai discepoli del suo rivale, era in questo tempo entrata in una fase speciale. Sebastian del Piombo, sostenuto dal Buonarroti, era venuto in fama per opere di forme monumentali, che dovevano sopravvivere all'affresco e dare il lustro e lo splendore della pittura ad olio sulle superficie dei muri. Nessuno poteva negare il maggior effetto che ottenevasi con questo metodo; ma facevasi questione se la pittura ad olio potesse eguagliare la pittura a fresco per la rapidità dell'esecuzione e per la durata contro i danni del tempo. Evidentemente Raffaello era stato colpito dal tentativo fatto da Sebastiano di far risorgere un sistema che aveva fallito a Firenze ai tempi di Alessio Baldovinetti, e che riconosceva aver

[1] Sebastian del Piombo a Michelangiolo. Lettera del 27 ottobre 1520, datata da Roma. Vedi Gotti, *Michelangelo*, vol. I, pag. 138.

dei vantaggi che era desiderabile mettere a prova. Con questo intendimento egli preparò la decorazione della Sala di Costantino in modo da poter applicare il nuovo metodo a due figure rappresentanti le allegorie della « Giustizia » e della « Mansuetudine (Comitas). »[1] Mentre queste figure si stavano eseguendo, i soggetti che erano stati scelti dapprima furono probabilmente cangiati, perchè quali essi veggonsi ora non rappresentano più gli episodi che Sebastiano descrive. Noi non possiamo sapere quando siano avvenuti questi cambiamenti, o quando ai soggetti scelti originariamente vi siano stati sostituiti i nuovi.

La Sala di Costantino è un rettangolo: in una delle pareti più lunghe si aprono due finestre. Quattro sono i soggetti che adornano la vasta sala: il « Battesimo « che copre la parete di fronte alla porta che apre l'adito alle Loggie; la « Visione della Croce » che copre la parete opposta; la « Vittoria riportata contro Massenzio » che copre la parete dirimpetto alle finestre; e « La Donazione di Roma al Papato » che adorna lo spazio tra le finestre.

Colpito dal grande effetto che facevano gli arazzi posti a decorare la Cappella Sistina, Raffaello finse che i quattro grandi soggetti che egli doveva dipingere, fossero ampii arazzi con orli e frangie che si suppongono appesi alle pareti; ed ai lati di essi imaginò finte nicchie, contenenti ciascuna, su di uno

[1] Vasari, vol. X, pag. 91, racconta: « gettarono per terra tutta la facciata coperta di mistura per dovere essere lavorata a olio; lasciando però nel suo essere due figure ch' eglino avevano prima dipinte ad olio, che sono per ornamento intorno a certi papi: e ciò furono una Justizia, ed un'altra figura simile » (senza dire che cosa rappresentasse). Questa figura da noi chiamata la Mansuetudine, secondo alcuni sarebbe la Clemenza, e secondo altri l'Innocenza o la Bontà.

zoccolo, la figura d' un illustre Pontefice con alcuni angeli, e più sotto, ai lati, figure allegoriche rappresentanti le Virtù; e sui capitelli dei pilastri delle nicchie altre figure allegoriche, in più piccole dimensioni. A sinistra del « Battesimo, » San Pietro sta in trono, sotto ad un baldacchino, fra la « Chiesa » e l' « Eternità: » alla destra Clemente I fra la « Moderazione » e la « Mansuetudine. » Presso alla Battaglia e nel medesimo ordine, viene Alessandro I fra la « Fede » e la « Religione, » e Urbano I fra la « Giustizia » e la « Carità. » Presso all' « Apparizione della Croce, » Damaso I fra la « Prudenza » e la « Pace, » e Leone I fra la « Purità » e la « Verità; » e alla destra ed alla sinistra delle finestre, Felice III con l'allegoria della « Forza materiale, » e Gregorio VII con quella della « Forza spirituale. » Sui pilastri che son posti sopra alla nicchia di papa Damaso, trovansi « Apollo e Diana; » su quelli, sopra le rimanenti nicchie, veggonsi figure d'uomini e donne, che portano gioghi e pergamene su cui è scritto il motto di Leone, SVAVE.

Nel basamento, a finto marmo, son dipinte delle cariatidi collocate a due a due colle armi ed imprese di casa Medici, frammezzate da festoni. Nello spazio tra le cariatidi sono, in vari riquadri di differente grandezza, dipinti a monocromo imitanti il bronzo, i seguenti soggetti:

Sotto la Visione della croce, l' armata di Costantino si accampa davanti a Roma; nei due più piccoli l' Imperatore entra trionfalmente in Roma, preceduto dai littori con fasci consolari e da guerrieri colle insegne, e dietro è il suo seguito con a capo il cavallo da guerra dell' Imperatore.

Sotto la battaglia di Costantino, nei tre quadri

maggiori, alcuni Romani nel campo si preparano all'attacco e si esercitano a lanciare le freccie con la catapulta; Costantino, dopo vinta la battaglia, dà udienza ad alcuni prigionieri; dietro di lui una figura della Vittoria l'incorona; il cadavere di Massenzio tirato fuori dal Tevere; nei due scomparti minori: la partenza dal campo, e un vascello ripieno di guerrieri romani, che portano la testa di Massenzio.

Sotto al Battesimo di Costantino, l'Imperatore ordina di bruciare gli editti imperiali contro i Cristiani. Lo stesso Imperatore fa edificare l'antica chiesa di San Pietro. Papa Silvestro è qui rappresentato con le sembianze di Clemente VII; e, secondo il Vasari, sono ritratti in questa storia « Bramante architetto e Giuliano Lemi [1] col disegno in mano della pianta di detta chiesa. »

Sotto la donazione della città di Roma, nei tre quadri, l'imperatrice Elena che ritrova la vera croce; Costantino inginocchiato davanti a papa Silvestro che lo guarisce dalla lebbra; Costantino ammalato dalla lebbra, vede in sogno i Santi Pietro e Paolo.

Nella grossezza del muro delle due finestre, sono dipinti questi due soggetti allegorici: l'Incoraggiamento all'agricoltura e i lavori delle strade tra Roma e Firenze; l'Incoraggiamento delle scienze e delle arti. Nei quattro riquadri minori, i pagani che convertiti al Cristianesimo distruggono i loro idoli; San Silvestro che incatena un dragone nella caverna; l'incontro di Costantino colla madre Elena ritornata da Gerusalemme; San Gregorio ispirato dallo Spirito Santo compone un' Omelia.

[1] Vedi Vasari, vol. X, pag. 93. Per Giulian Lemi, devesi intendere Giuliano Leno architetto, che abbiamo più volte ricordato in questa vita di Raffaello.

Le due Virtù rappresentanti la Giustizia e la Mansuetudine (Comitas) che Raffaello fece eseguire prima delle altre, come una prova del nuovo metodo di dipingere ad olio sul muro, furono considerate come un vero trionfo artistico. Sebastiano dando conto a Michelangelo di quelle pitture, scrive come il cardinale Bibbiena gli avesse detto: « che 'l papa avea dato la sala dei Pontefici a li garzoni di Raffaello, e che costoro avea fatto una mostra de una figura a olio in muro ch' era una bella cosa, de sorta che persona alcuna non guardaria più le camere che ha fatto Raffaello; che questa sala stupefaria ogni cosa, e che non sarà la più bella opera fatta, da li antichi in qua, de pettura. » [1] Raffaello avrà certamente fornito i disegni per i detti dipinti; questi furono trasportati sul muro da Giulio Romano e dal Penni; il maestro si limitò poi a rendere armonico, ripassando con poche e leggiere pennellate, il lavoro dei suoi discepoli.

Il Vasari racconta che in questa sala « aveva Raffaello incominciato a dipingere quattro storie de' fatti di Costantino imperatore; ed aveva, quando morì, coperta una facciata di mistura per lavorarvi sopra a olio; » il qual lavoro rimase sospeso, succeduto al pontificato Adriano, e non fu ripreso che dopo morto quel Pontefice, e quando venne creato papa Giulio cardinale de' Medici, che fu chiamato Clemente VII. Sotto il qual Pontefice Giulio Romano e Gianfrancesco (Penni), ripresero il lavoro, [2] assistiti da Raffaello del Colle [3] e

[1] Sebastian del Piombo a Michelangiolo. Lettera datata da Roma, il 27 ottobre 1520. Vedi Gotti, *Michelangiolo*, op. cit., vol. I, pagg. 137-38.

[2] Vedi Vasari, *Vita di Giulio Romano*, vol. X, pagg. 90-91.

[3] Vedi Vasari, vol. XI, pag. 1.

da Giovanni da Lione, scolari di Giulio.[1] Il progetto primitivo di dipingere la sala ad olio si mutò, forse perchè il colore si era alterato nelle tinte o perchè questi artisti preferivano di seguire la vecchia pratica della pittura a fresco, reputando anco migliore un tal sistema; il fatto è che essi distrussero l'intonaco preparato con mistura per dipingervi ad olio, lasciando però intatte le due figure che vi erano, con quel metodo, già state eseguite, ed il rimanente della sala fu dipinto a fresco.[2]

La bella rappresentazione della Giustizia, seduta in grazioso atteggiamento, con la testa rivolta ad osservare la bilancia che solleva con la mano sinistra, mentre l'altra mano abbassata tiene al collo di uno struzzo, che si vede ritto presso di essa, meritava certamente gli encomi del Bibbiena. È senza dubbio migliore di qualunque figura della Camera dell'Incendio, ed anche di quelle della Loggia della Farnesina, se si eccettuano in quest'ultime le parti che si giudicano eseguite da Raffaello stesso. Sebbene poco egli abbia lavorato in questa figura, noi incliniamo a credere che egli abbia fatto lo schizzo e abbia quindi vigilato il disegno del cartone, che curò fosse esattamente riprodotto sull'intonaco. Il panneggiamento che copre la figura, lasciando scoperto a mezzo il petto, le braccia e i piedi, è elegantissimo. Porta in capo un diadema a guisa di elmetto, e lunghe ciocche di capelli sono riunite da nastri, altre scendono lungo il collo e si delineano ricciute sulle spalle. L'impressione che si riceve da questa nobile figura è men potente di quella che producono la semplicità, la severità del concetto, il maestoso atteggiamento, che rendono am-

[1] Vedi Vasari, vol. X, pag. 96.
[2] Vedi Vasari, vol. X, pag. 91.

mirabili le figure delle « Virtù » di Giotto a Padova, d'Andrea Pisano a Firenze, d'Ambrogio Lorenzetti a Siena. Nondimeno questa figura è nobile e quale solo un grande pittore del XVI secolo avrebbe potuto eseguirla. [1]

La « Mansuetudine (Comitas) » rappresenta una giovane donna di forme grandiose, seduta ed alquanto rivolta con sguardo benigno verso la « Giustizia. » La ricca e folta capigliatura cade sciolta e ricciuta ai lati del collo sulle spalle. Sui capelli, attorno alla fronte, ha il diadema, da sotto il quale un velo scende elegantemente attorno ai capelli e dietro la testa. Il largo panneggiamento lascia scoperta parte del petto e tutto il braccio, [2] di cui la mano è appoggiata sul bracciuolo del seggio, mentre la mano del braccio piegato posa al petto, ed il piede sinistro è tenuto sulla testa d'un agnello.

Più dignitosa e grave della Giustizia, questa allegoria rivela un più attento studio delle forme. [3] Quantunque il colore sia cresciuto nelle tinte, pure a noi pare di riconoscere in alcune parti delle carni d'ambedue le figure, un modo di colorire ed una tecnica esecuzione da far pensare che per certo il maestro abbia, siccome abbiam detto, ripassato il lavoro dei suoi scolari Giulio Romano ed il Penni.

[1] « La Giustizia » per essere stata dipinta ad olio, ne è avvenuto che il colore è cresciuto nelle tinte, e si è alquanto oscurato, cosa che maggiormente colpisce gli occhi per essere in mezzo a dipinti eseguiti a fresco. Il Passavant, vol. II, pag. 306, ricorda un leggiero schizzo per questa figura nella collezione Savigny a Berlino, non veduta da noi.

[2] In questo braccio tiene infilato un braccialetto.

[3] Questa figura ha sofferto più dell'altra. Il colore è cresciuto nelle tinte, in alcuni luoghi sono caduti dei pezzetti di colore, in altri esso si è sollevato formando piccole vesciche, e in alcuni luoghi è coperto di escrescenze bianche. La parte inferiore della figura è la più danneggiata.

Pur riconoscendo che i difetti di Giulio e del Penni sono in parte nascosti sotto ai ritocchi del pennello del maestro, il dipinto è nondimeno inferiore a ciò che avrebbe potuto fare da solo Raffaello, quantunque sia sempre di gran lunga superiore alle più belle produzioni dei suoi discepoli, nel tempo in cui lavoravano da soli, dopochè il maestro era morto.

È caratteristica la coscienza e la cura con cui Raffaello procedeva, quando il tempo glielo permetteva, anco nell'anno stesso che precedette alla sua morte, nel preparare, oltre che gli schizzi, gli studi dal vero di talune parti delle sue grandi composizioni.

Ne abbiamo per la Battaglia di Costantino, i quali provano che egli aveva già stabilito la posizione di parecchi combattenti e l'atteggiamento che essi dovevano avere. Fra gli episodii della battaglia vedremo anche quello di una specie di lotta fra i soldati che fuggono dal campo, e alcuni armati che stanno in una barca entro il fiume. Un soldato nell'acqua, con le mani afferra il battello su cui ha posto una gamba per entrarvi. Uno dalla barca con la spada in pugno gli sta di fronte, minacciando di colpirlo. Mentre il primo sta attaccato disperatamente al battello, un altro, quasi immerso nell'acqua, si afferra tenendosi abbracciato alla schiena di quello e cerca di salvarsi. Questo gruppo del soldato e del giovane, sono stati separatamente disegnati dal vero da Raffaello in un foglio, che si conserva ad Oxford.[1] Sono presi dal medesimo modello che servì pel soldato nudo e pel

[1] Oxford, Museo, n. 143. Misura pollici $10^3/_8$ per $14\ ^1/_4$. Disegno a matita bianca e nera su carta leggermente tinta in bruno. Questo studio di nudi rappresenta l'uomo che si afferra al battello e l'altro che lo tiene abbracciato per la schiena. Di questa figura è disegnata soltanto la parte superiore col braccio destro allungato.

compagno che lo difende dall' attacco; il qual gruppo, se non fu usato per l'affresco, può essere però stato eseguito per esso. [1]

Un altro studio di nudo per un soldato caduto che trovasi nella collezione di Chatsworth, se non è da giudicarsi come opera genuina del maestro, nondimeno, anche come copia, mostra di essere una riproduzione d'uno studio fatto dal maestro per l'affresco di cui ci occupiamo. [2] Senza dubbio questi ed altri simili disegni accompagnati da uno schizzo fugace dell'intera composizione, furono affidati a qualche discepolo perchè ne ricavasse il disegno che ora trovasi nel Louvre. Questo disegno, o meglio cartoncino, che mostra una disposizione generale di linee simile a quella dell'affresco, varia alquanto da esso tanto nell' insieme quanto nei particolari. Molto giustamente è attribuito a Polidoro da Caravaggio.

Due terzi della pittura rappresentano la carica dell' esercito vincitore con a capo Costantino, contro l'esercito nemico che è capitanato da Massenzio. Costantino con la lancia in mano, si avanza maestoso ed incolume attraverso la mischia. La battaglia continua tuttora a sinistra, tra cavalieri e fanti, al suono di trombettieri che tengon dietro ai portatori delle insegne al seguito di Costantino. Veggonsi cavalli che

[1] Oxford, Museo, nn. 135 e 136. Vedi più sotto, ove si parla dell' arazzo della « Resurrezione. » Per quest' affresco il Passavant, vol. II, pag. 302, ricorda anche una bella incisione di A. Bartsch, di uno schizzo a penna rappresentante alcuni combattenti nudi, dei quali due su cavalli caduti, e un terzo nel mezzo, veduto di schiena, in atto di tenere una lancia, e sei altri, dei quali non si vedono se non che le teste. Neppure il Passavant sa indicare che cosa sia avvenuto di questo disegno.

[2] Chatsworth. Disegno a matita rossa, rappresentante un guerriero veduto di schiena, caduto nel fiume, tenendo in una mano l' impugnatura della spada spezzata, e coprendosi collo scudo che tiene infilato nell' altro braccio.

s'impennano, o galoppano, o cozzano l'uno contro l'altro, o sono stesi a terra feriti o morti. Uomini con lancie e spade assaltano i nemici o cercano difendersi dai loro attacchi. Sul terreno giacciono morti e morenti. Qua e là scorgonsi soldati che cercano di portar fuori della mischia il corpo d'un ferito o d'un moribondo. Tre angeli volanti per l'aria in forma di antiche Vittorie, impugnano con la destra la spada, mentre i due primi coll' indice della mano sinistra, stendendo il braccio, accennano minacciosi a Massenzio. Non curante della mischia che ha luogo tra il suo seguito ed i nemici, Costantino, come abbiamo ricordato, si avanza sul cavallo, che galoppando calpesta i nemici prostrati. Tiene colla destra sollevata l'asta della lancia in atto di scagliarla contro Massenzio, che gli sta di contro tutto pauroso, tenendosi al collo del destriero, immerso come questo per metà della figura, nel Tevere.[1] In vicinanza un cavaliere, abbandonato il destriero che sta per sommergersi nell'acqua, cerca salvarsi a nuoto. Là appresso vedesi una barca con alcuni soldati che minacciano con le armi i caduti nell' acqua, i quali si sforzano per salirvi sopra. Più da lungi, sulla riva del fiume, alcuni arcieri scagliano le loro freccie contro una barca sovraccarica di soldati, che sta per rovesciarsi nell' acqua, e più oltre scorgesi il Ponte Milvio (ora Ponte Molle) sul quale le legioni si affrettano a inseguire il nemico messo in fuga. Lo spazio vuoto dinanzi a Costantino è una delle parti dell'affresco dove notasi una variante col disegno di Polidoro.

Quel disegno, senza dubbio composto sotto la vi-

[1] Il movimento del cavallo richiama quello dei cavalli nel gruppo antico dei Domatori, già altra volta ricordato, che vedesi sulla piazza del Quirinale, ai lati dell' Obelisco.

gilanza di Raffaello, e modificato dietro suo consiglio, deve essere stato trasportato sul cartone che servì a Giulio per riprodurre sul muro la composizione, usando di tutti gli schizzi e degli studi che erano stati eseguiti dal maestro. [1] Il più bel contrasto in questa pittura è quello della mischia corpo a corpo da un

[1] Louvre. « La Battaglia di Costantino » n. 324. Disegno su carta grigia, tracciato con matita nera, e poi terminato a penna ed inchiostro, ombreggiato col bistro e lumeggiato di bianco. Le varianti fra questo disegno e l' affresco, sono state esattamente indicate dal Passavant, vol. II, pag. 471, e sono le seguenti: I tre angeli nel cielo e il paesaggio, che sono soltanto indicati con la punta del pennello. Il battello che affonda contiene due figure di più che nell' affresco. Costantino, che mostra qui un aspetto più guerresco, è posto più lontano delle altre figure che nell' affresco. Osserva inoltre il Passavant che le teste dei cavalli di profilo hanno una grande somiglianza con quelle dei cavalli del Partenone. Ciò farebbe credere che Raffaello avesse ricevuto da Atene i disegni di quei bassorilievi, eseguiti da qualcuno dei suoi allievi, mandato da lui in Grecia per fare studi sulle opere d' antichità. La linea generale della composizione inclina più verso la parte sinistra, e ciò dà maggior movimento alla scena, che nella pittura. Il centro pure è più animato, e si vedono tre bandiere invece che una sola, come nell' affresco. Il disegno si suppone sia quello di cui parla il Malvasia (*Felsina Pittrice*, pag. 522) e che fu comperato più tardi dal Crozat alla vendita della collezione Boschi a Bologna. Fu acquistato per il Louvre nel 1852, per mezzo di M. Audenet, banchiere, dagli eredi di M. de Labensky, antico direttore della Galleria dell' Ermitage a Pietroburgo, per il prezzo di L. 6000. Questo disegno che comprende circa 80 figure principali, d' angeli, d' uomini e di cavalli, oltre un gran numero di figure accessorie, è alto m. 0,377, largo 0,857. Vedi *Catalogo del Louvre*, anno 1878, a pag. 106 e a pag. 256.

Milano, Ambrosiana. Frammento di cartone molto rappezzato e logoro. Mostra ancora i segni delle punte di spillo. Misura piedi 2 e pollici 4 $^3/_4$ per piedi 7 e pollici 8 $^1/_3$. Il gruppo qui rappresentato è quello a sinistra di Costantino, con i due cavalieri i quali colle braccia tese portano, tenendole per i capelli, le teste dei nemici, mentre vedesi anche un soldato che indica Massenzio a Costantino. Più innanzi trovasi un cavaliero steso a terra che si difende dal suo avversario; alcuni arcieri e soldati sono nel fondo. Il Passavant attribuisce questo frammento di cartone a Raffaello; ma a noi pare invece di riconoscervi la mano di Giulio Romano, nascosta qua e là da ritocchi sovrapposti.

lato, e degli episodi ed incidenti della pugna e della fuga dall'altro. Nella Battaglia dello stendardo di Leonardo trovasi maggior movimento, un maggior intreccio nei gruppi ed anche un più accurato studio del vero. Raffaello è qui più misurato, e tutto ha ordinato con gran simmetria. Questa composizione della battaglia di Costantino, sarà però sempre un monumento imperituro della gloria di Raffaello per la magnifica disposizione delle linee, per la varietà dei gruppi, per la naturale energia dell'azione e per la splendida manifestazione di forza combinata con forme bene proporzionate e mirabilmente rese in iscorcio. Il soldato con l'armatura a scaglie sul primo piano a sinistra di chi osserva, in atto di sollevare il corpo di un giovane ferito e semivivo, ci sembra direttamente preso da un modello antico. Così il gruppo che sta a destra dietro a Costantino, d'uomini che combattono contro un cavaliere caduto, può riscontrarsi in un bassorilievo della Colonna Traiana. L'azione del combattente di forme robuste, veduto di schiena, che sta ritto a cavalcione del suo destriero caduto e colla lancia nelle mani in atto di difendersi, ricorda le forme e gli atteggiamenti dei soldati sorpresi mentre si bagnano nell'Arno, quali vedevansi nel cartone di Michelangelo. Il caduto che sta subito dopo a destra, in atto di chinarsi sulla sella mentre colpisce l'avversario, ricorda pure i combattenti disegnati da Leonardo nel suo cartone della battaglia d'Anghiari. Anco i cavalli dalle anche forti, dalle code attorcigliate e dalle teste briose, sembrano derivati dalla medesima sorgente, sebbene poco differiscano da quelli creati da Raffaello stesso, ad imitazione dello stile di Donatello, nelle sue due pitture di San Giorgio, nei suoi schizzi per i cartoncini della libreria di Siena e nell'affresco dell'Attila. Era ben

naturale che Raffaello, con tutte le sue doti artistiche, dovesse combinare ricordi dei suoi lavori giovanili con gli elementi tratti dalle opere del da Vinci, del Buonarroti e dell'antico. In questa opera egli appunto molto s'ispirò ai bassorilievi dell'arco di Costantino, per riprodurre la figura dell'Imperatore e quelle dei suoi legionari, come pure la forma delle loro armi e i tipi e gli abbigliamenti.[1] Questa grandiosa composizione è dipinta da Giulio Romano con molta maestria e arditezza. Si nota in tutto l'insieme ed in ogni singola parte un movimento e una vita veramente mirabili. È certo il più bel dipinto che sia stato eseguito da Giulio: in esso si riscontrano i caratteri e l'indole propria di quel valente discepolo dell'Urbinate. I cartoni di Michelangelo e di Leonardo, la battaglia di Cadore del Tiziano e questa della sala di Costantino, sono le fonti a cui s'ispirarono per i loro grandi componimenti consimili il Rubens e, più tardi, il Le Brun.

[1] In questa pittura avvi qualche cosa di esagerato e grossolano nelle forme; un disegno alquanto crudo; colorito piuttosto rossastro e ferrigno nelle tinte; ombre molto pesanti e scure. Ma è anco da notarsi che l'affresco ha sofferto in più modi. L'intonaco mostra qua e là fenditure che attraversano l'affresco dall'alto al basso, e vi sono inoltre alterazioni provenienti dal ridipinto, per cui quest'opera ha perduto molto del suo carattere primitivo. Che la bella disposizione delle figure e le linee siano secondo le leggi del bassorilievo, è provato dalla copia in bassorilievo in cera tratta da questo affresco, una volta posseduta dal signor Moisè Supino di Pisa; opera forse di qualche modellatore degli stucchi eseguiti nelle Loggie del Vaticano. Non può esser considerata come un modello sul quale sia stato eseguito l'affresco, come ritiene il signor Francesco Passerini in un suo opuscolo, stampato a Pisa nel 1863, sotto il titolo: *Memoria Supplementaria alla Notizia sulla Vita ecc. di Raffaello*, scritta dal cav. E. Bréton, pag. 5. Alcune teste, fra le quali quella di Costantino, sono mutilate, come mutilata è pure tutta la parte superiore per quanto è largo il bassorilievo, comprese le pieghe del finto arazzo ai due lati.

Sotto l'affresco avvi questa iscrizione: B. VAL. AUREL. COSTANTINI IMP. VICTORIA QUA SUBMERSO MAXENTIO CHRISTIANORUM OPES FIRMATAE SUNT.

Una minuta descrizione degli altri affreschi della Sala di Costantino gioverebbe ad illustrare, anzichè la vita di Raffaello, quella dei suoi discepoli. Uno studio delle opere di questi allievi di Raffaello ci può servire a rintracciare quale parte ciascuno di loro abbia avuto nella decorazione di questa sala. Può bastar qui l'accennare come tutto dia a credere, che la Visione di Costantino sia stata eseguita da Giulio Romano con qualche aiuto di Gian Francesco Penni; che il Battesimo sia stato dipinto dal Penni con l'aiuto eventuale di Giulio; che la Donazione di Roma sia stata eseguita da Raffaellino dal Colle di Borgo San Sepolcro, sotto la direzione di Giulio. Le figure dei Papi nelle nicchie si devono all'opera dei tre artisti che lavorarono insieme; le allegorie nei pilastri, a quella di Raffaellino del Colle in compagnia molto probabilmente di Giovanni da Lione;[1] i monocromi dello zoccolo a Polidoro da Caravaggio, e i soggetti nei vani delle finestre a Perin del Vaga. Resta tuttora in dubbio se in ogni modo le composizioni di codesti soggetti siano state inventate da Raffaello, oppur no. È probabile però che parecchi schizzi siano stati fatti in fretta da Raffaello, e che con questa guida i suoi discepoli abbiano eseguito un certo numero di pitture per le quali ora veniva mantenuto, ed ora alterato lo schema ori-

[1] Vedi Vasari, vol. X, *Vita di Giulio Romano,* pag. 96. « Quegli di cui più famigliarmente si serviva fu Giovanni da Lione e Raffaello dal Colle del Borgo San Sepolcro, l'uno e l'altro de' quali nella Sala di Costantino, e nelle altre opere delle quali si è ragionato, avevano molte cose aiutato (Giulio Romano) a lavorare. »

ginale del maestro; e non trovandosi più questi artisti sotto il suo supremo controllo nel trasportare in grande sulle pareti le composizioni, è naturale che esse abbiano subìto in molti casi infelici modificazioni, come chiunque studi gli affreschi della Sala di Costantino può agevolmente riconoscere.[1]

Secondo una tradizione di dubbia antichità, alcuni arazzi destinati alla decorazione della Sala del Concistoro nel Vaticano, furono ordinati da Francesco I re di Francia e da esso offerti in dono a Leone X. I documenti che sono a nostra conoscenza provano, che Leone era morto prima che questi arazzi fossero condotti a termine, e che Clemente VII li pagò 20,000 ducati.[2]

La Natività, che può esser considerata come uno dei primi della serie, fu consegnata nel 1531, e i critici di quel tempo giudicarono che il tessuto di quell'arazzo era superiore a quelli della collezione della Cappella Sistina.[3] Si conosce soltanto uno di questi arazzi, pel quale è evidente che il disegno originale è stato eseguito dalla mano del maestro: esso è noto sotto il nome della Incoronazione della Vergine, e fu usato nel secolo XVIII per decorare l'altare della Cappella Sistina. Si credette generalmente in tempi più moderni che questo arazzo fosse stato distrutto o perduto; ma invece fu ritrovato in una delle stanze vaticane nel 1873;[4] così si venne pure a scoprire che il tessuto e il ricamo erano stati eseguiti per ordine del cardinale Evrard de la Marck, che diede l'arazzo

[1] Anco di questi affreschi, come pure di quelli della Loggia, avremo occasione di parlare di nuovo nell' ultimo capitolo.

[2] A. Bertolotti nel *Raphäel* del Müntz, pag. 500.

[3] Müntz, op. cit., ivi.

[4] Palliard, *Gazette des Beaux-Arts*, mese di luglio 1873.

a Paolo III.[1] Basta un solo sguardo per essere convinti che il disegno di Raffaello subì varie modificazioni. Ai due apostoli Pietro e Paolo furono sostituiti i Santi Giovan Battista e Gerolamo. Il cartone per l'arazzo rimase probabilmente, senza essere adoperato, a Bruxelles sino dopo la morte di Leone. Le armi che vi si vedono tessute tra l'ornamentazione del ricco contorno, sono quelle di Papa Paolo III. Il disegno eseguito dal maestro per questa bella composizione, che trovasi ora nel Museo di Oxford, mostra ch'essa è ben altra cosa da quella dell'arazzo dopo i cambiamenti e le aggiunte che vi furono fatte; anzi può dirsi che con l'arazzo ben poco abbiavi di comune.

Il Salvatore è seduto su di un grande trono, con dossale a bracciuoli di bello stile del rinascimento, disegnato per metà (appunto la parte sinistra di chi osserva) con una forma architettonica più severa e grandiosa di quella dell'altra metà, la quale ricorda sempre l'arte anteriore di Raffaello, cioè qual' era al tempo in cui il maestro si trovava a Perugia ed a Firenze.

Il Salvatore è coperto dalla tunica e dal manto; tiene la mano sinistra sul ginocchio, ed è alquanto inclinato della persona, con la testa e lo sguardo diretti alla Vergine, che gli sta seduta di contro; mentre coll'altra mano, allungato il braccio, è in atto di porle la corona sul capo. La Vergine è tutta coperta dal manto, e tenendo le braccia piegate e le mani al seno, s'inchina verso il Salvatore colla medesima riverenza e con quella umiltà che la Vergine nella Disputa del Sacramento. Sul davanti, da un lato, avvi San Pietro di profilo, ma con la testa e lo sguardo rivolti allo spet-

[1] Müntz, *Raphäel*, pag. 497. De la Marck ottenne il cappello cardinalizio nel 1520 e morì nel 1537.

tatore. È questi coperto dalla tunica e dal manto, e nelle mani tiene il libro chiuso ed una corda a cui sono attaccate le chiavi: San Paolo trovasi dall'altro lato di profilo, rivolto a San Pietro; veste come quello, una tunica, e sopra ha il manto. Nella mano sinistra abbassata tiene il libro chiuso appoggiato alla coscia, e coll'altra impugna l'elsa della spada di cui la punta posa a terra. Dietro a San Pietro scorgonsi, appena tracciate, due altre figure, una delle quali, col cappello cardinalizio in capo, potrebbe essere San Girolamo. Questa figura è rivolta all'altra, la quale trovasi di profilo dall' altro lato dietro a San Paolo, ed a sua volta si rivolge alla prima, mentre della figura, tra quelle di San Girolamo (?) e di San Pietro, e dietro di esse, non scorgesi che la sola testa d' una figura veduta di fronte. Come pure di fronte, e con due segni fugaci, è appena indicata un' altra figura della quale non vedesi che la testa di fronte, tra San Paolo ed il seggio su cui stanno il Cristo e la Vergine. Questo stupendo disegno a penna, mostra di essere stato eseguito da una mano maestra e sicura. La parte più finita è il gruppo di Cristo e Maria; i santi sono indicati con tratti rapidi e con molta facilità e franchezza. Troviamo in questo disegno caratteri che ci ricordano le migliori creazioni della Disputa del Sacramento; ma tutto è qui espresso con quella maestria che apparisce maggiore negli ultimi anni di Raffaello.[1] Come già si notò, nell'arazzo vedonsi molti cambiamenti. Le parti che più ricordano il disegno del maestro, sono il Cristo e la Vergine, quantunque vi si notino alcune varianti. La testa della Vergine

[1] Oxford, n. 121. Disegno a penna. Misura pollici 13 $^{1}/_{4}$ per pollici 11 $^{5}/_{8}$. Proviene dalle collezioni Mariette, Bardage. B. Lempereur e Lawrence.

nell'arazzo, si vede di tre quarti invece che di profilo, ed ella sta colle mani giunte a preghiera. La testa del Cristo è meno di profilo che nel disegno, e nella mano sinistra appoggiata al ginocchio, egli tiene lo scettro. A San Pietro e San Paolo sono sostituiti il Battista, di cui il movimento è simile a quello della medesima figura dipinta nella tavola della Madonna di Foligno, e San Girolamo che sta a mani giunte di profilo rivolto alla Vergine, con un piede sui gradini che mettono al trono. Sul davanti, presso il Santo, sta il leone accovacciato e colla testa di fronte allo spettatore. Due angioletti ritti in piedi, i quali osservano una pergamena che tengono nelle mani, stanno nel mezzo, sotto il trono (questi mancano nel disegno di Oxford). Con alcune varianti essi ricordano gli angioli che abbiamo pur veduti nella tavola della Madonna del Baldacchino. Ai lati del seggio (che varia nella forma da quello ricordato nel disegno di Raffaello) trovasi un angelo per parte, in atto di sollevare le tende del baldacchino; il che non si riscontra nel disegno. Il Padre Eterno sta sopra il trono tra le nubi, circondato da angeli, e spande raggi di luce all'intorno. Colla destra impartisce la benedizione, e nell'altra ha il globo, sormontato dalla croce. Sotto le nubi, nell'arazzo, vedesi lo Spirito Santo in forma di colomba.[1]

[1] Due incisioni abbiamo di questo arazzo, una del maestro del Dado (Bartsch, n. 9), ed un'altra riprodotta dalla stessa stampa, nella maniera di Agostino Veneziano, segnata con un differente Dado (Bartsch, n. 56). In queste due incisioni la mano sinistra del Cristo, appoggiata alla coscia, non tiene lo scettro come nell' arazzo. Si potrebbe quindi credere che fosse un' aggiunta posteriore fatta nell' arazzo in occasione di qualche restauro.

Milano, Ambrosiana. Disegno simile alla stampa, ombreggiato coll' acquerello e rilevato nei lumi col bianco, senza la gloria, fatta eccezione della colomba che manda raggi: forse l' altra

Gli arazzi della seconda serie furono lavorati su cartoni di cui si conservano solo dei frammenti. Nessuno però di questi frammenti mostra la perfezione delle opere eseguite da Raffaello. Rispetto al loro valore artistico, il giudizio più favorevole che se ne possa dare si è, che essi hanno l'impronta della scuola raffaellesca, sebbene alquanto alterata nel carattere dai tessitori fiamminghi.

È da reputarsi che Raffaello abbia dato a Giulio Romano il primo pensiero o gli schizzi per alcuni lavori della serie. Questo non potrebbe però affermarsi per tutti. Le composizioni ci dimostrano che furono il lavoro degli scolari di Raffaello, i quali dovettero servirsi di alcune figure e gruppi del maestro che erano già stati fatti o per gli affreschi del Vaticano, o per la Trasfigurazione, o pel « Massacro degl' Innocenti » inciso da Marcantonio. Alla morte di Raffaello, Giulio Romano ed il Penni furono incaricati della esecuzione dei lavori già assunti dal maestro. Ma nemmeno essi

parte superiore ne fu commessa od è stata tagliata. È evidente che è copia della stampa, o del disegno che servì per quella.

Non è senza interesse notare che fra i gruppi degli amorini che veggonsi in una delle camere della Villa Madama, di cui a suo luogo dovremo parlare, se ne trova uno simile a quello che abbiamo in questo arazzo della Incoronazione della Vergine. In altri putti alati che si divertono saltellando, riscontransi le stesse forme e lo stesso spirito degli amori degli Arazzi incisi dal maestro del Dado. Vedi Passavant, vol. II, pag. 255, che ne dà la descrizione. In proposito così dice il Vasari, vol. XI, pag. 305: « Dipinse Giovanni da Udine i cartoni di quelle spalliere e panni da camere, che poi furono tessuti di seta e d' oro in Fiandra; nei quali sono certi putti che scherzano intorno vari festoni adorni delle imprese di papa Leone, e di diversi animali ritratti dal naturale; i quali panni, che sono cosa rarissima, sono ancora oggi in palazzo. Fece finalmente i cartoni di certi arazzi pieni di grottesche, che stanno nelle prime stanze del Concistoro. » Tutto ciò potrebbe far credere che Giovanni da Udine avesse preso parte anco nel lavoro dei cartoni della seconda serie degli arazzi.

poteron compiere tutto il lavoro che l' Urbinate aveva da eseguire, e dovettero senza dubbio servirsi dell' opera di Giovanni da Udine e di altri artisti per condurlo a termine.[1]

Raffaello trovavasi troppo occupato in altri lavori al tempo che egli stava preparando gli studi per le pitture della Sala di Costantino e per la seconda serie degli arazzi; e sebbene gli annali romani non ci riferiscano esattamente intorno al tempo in cui il Casino da caccia della Magliana è stato decorato di pitture, nondimeno documenti che si conservano nel Vaticano, vengono a provare che Giovanni Francesco da San Gallo fu colà impiegato in qualità di architetto dal 1519 al 1521.[2]

Il casino da caccia della Magliana è situato presso il Tevere, sulla via che conduce a Civitavecchia e molto vicino alla stazione della strada ferrata. Fabbricato da Innocenzo VIII, esso fu ingrandito da Giulio II, di cui vedesi l' arma ancora qua e là ripetuta sulle finestre della corte. Sopra la porta che mette alla Cappella avvi l' iscrizione: F · CAR · PAPIEN · IVLII · II · P · M · ALVMNUS. Nella Cappella, le mattonelle inverniciate del pavimento portano alternativamente l' iscrizione: IVL · II · P · MAX · con l' arme del Papa, e l' iscrizione: F · CAR · PAP · con l' arme del cardinale Alidosio, che consiste in un' aquila dalle ali aperte.

[1] Per una più minuta descrizione di questa serie di arazzi, vedi nell' ultimo capitolo ove si discorre delle opere postume di Raffaello.

[2] 18 aprile 1519. « A m. Gio. Francesco da San Gallo, duc. di camera 100 per parte della Gazara de la melliana. A dì 7 Maio duc. 200 per finirla detta gazara. A dì 7 marzo 1521, duc. 900 per conductura et manifactura di lavori facti et da farsi in la manliana per murare. A dì 18 Nov. (dello stesso anno) duc. 100 per la fabrica de la manliana. » Spogli Vaticani pubblicati da A. Rossi nel *Giorn. d' Erudizione Artistica*, op. cit., vol. VI, pag. 206.

Ciò fa supporre che il cardinale si fosse incaricato della decorazione di quella Cappella, e, come osserva il Passavant, vol. II, pag. 226, in nota, questo sarebbe avvenuto nel 1505, quando cioè l'Alidosio fu creato cardinale di Santa Cecilia.[1] Questo cardinale, come abbiamo già ricordato, fu ucciso dopo la battaglia di Ravenna nel 1511 da Francesco Maria Della Rovere, Duca d'Urbino. I documenti poco fa riportati, ci fanno conoscere che anche Leon X fece eseguire alcuni lavori nella Magliana, luogo suo prediletto per la caccia, ma non indicano quali essi fossero. Frequenti allusioni vi fa nel suo Diario Paris de Grassis, il quale narra che il Papa si portò alla Magliana con tutti gli ordini necessari per la caccia, nel novembre 1519, rimanendovi un mese, senza far ritorno a Roma che una sol volta, per celebrar la Messa nella Cappella Sistina. Fu qui che il Pontefice sentì quei brividi di freddo che lo condussero alla tomba il 1° dicembre 1521.[2]

Quando vedemmo la prima volta gli affreschi eseguiti nella Magliana, essi erano già stati staccati dal muro e trasportati su tela, ma in cattivo stato di conservazione, a Santa Cecilia in Roma, a cui da ultimo apparteneva il locale della Magliana. In uno di essi vedesi il Padre Eterno in atto di benedire, racchiuso entro una mandorla contenente alcune teste alate di serafini. Ai fianchi due angeli gettano fiori. La forma della curva indica che la pittura era nella nicchia sopra l'altare della Cappella. In una grande lunetta è dipinta la Salutazione Angelica, e questa trovavasi di fronte all'altare; l'altra lunetta rappresenta l'Incon-

[1] Colla qualifica di *Alumnus*, ch'egli assunse, volle forse alludere alla sua condizione di favorito del Santo Padre.

[2] Paris de Grassis, op. cit., vol. III, pagg. 845-6 e 920.

tro di Maria con Santa Elisabetta, ed ai lati, due angeli. Questo affresco vedevasi sopra la porta di entrata. Nell'ultimo è dipinto il Martirio di Santa Cecilia, del quale non restano che le due parti estreme (ed anche queste in pessimo stato di conservazione), essendosi aperta nel mezzo una porta molti anni innanzi che gli affreschi fossero staccati dalle pareti.[1]

Questi dipinti mostrano di essere stati eseguiti in due differenti epoche. L'Annunciazione e l'Incontro della Vergine con Santa Elisabetta, non sono che ripetizioni delle stesse composizioni nei dipinti del Perugino. Potrebbero essere stati eseguiti non più tardi, come si disse, dell'anno 1505, dallo Spagna, scolaro di Pietro, sembrandone sua la tecnica esecuzione. La figura del Padre Eterno, come si è già osservato,[2] non è che una ripetizione di quella che Raffaello dipinse nella tavola un tempo collocata sopra la Deposizione di Nostro Signore al Sepolcro, eseguita dall'Urbinate nel 1507 e che trovavasi nella chiesa di San Francesco a Perugia. Una copia del Padre Eterno, come abbiamo già ricordato, è nella Galleria di quella città: la sola variante tra la figura della tavola e l'altra dell'affresco consiste in ciò, che la prima è veduta fino ai fianchi tra le nubi, la seconda, oltre ad essere

[1] A sinistra di chi osserva rimane porzione del giudice seduto, col gruppo delle figure che trovansi dietro di esso; a destra, parte della statua di Giove colle figure vicine di tre donne e d'un fanciullo presso di esse, come anche parte di qualche altra figura. Della pittura nel mezzo non son rimaste che in alto le punte delle ali d'un angelo. Il Passavant, vol. II, pag. 22, racconta che l'affittuario Vitelli, il quale teneva la villa, aveva fatto tagliare il muro nel 1830, affine di erigervi una tribuna, donde potesse ascoltare la messa senza trovarsi coi suoi servi. Per formarsi una giusta idea di questa cappella, vedasi: *I freschi della Villa Magliana di Raffaello d' Urbino,* incisi ed editi da Lodovico Gruner, con descrizione della villa di Ernesto Platner, (Roma, 1847).

[2] Vedi il volume primo di questo lavoro, pag. 337-38, e note.

di grandezza naturale, è rappresentata sin quasi alle ginocchia, certo per la forma e pel maggiore spazio della curva dell'Abside. Tale aggiunta non fu fatta certamente dal maestro, perchè non è in perfetto accordo col rimanente della figura. I due angeli ai lati, in atto di gettar fiori, ci fanno ricordare que' graziosi motivi di angeli che ebbero principio in uno dei disegni del libretto di Venezia, e più tardi si trovano eseguiti nella Tavola della Santa Famiglia dell'anno 1518, nel Louvre, come pure nell'affresco del Convito degli Dei, nella Farnesina, e finalmente nella Tavola dell'Incoronazione della Vergine, che, per la morte del maestro, fu dipinta da Giulio Romano e dal Penni. Lo stile del disegno, la larghezza delle forme e del panneggiamento, al pari che la tecnica esecuzione, dimostrano che il lavoro fu eseguito dallo Spagna su un disegno fornitogli dal maestro, negli ultimi anni della sua vita.

In questo stesso tempo e dallo stesso pittore, deve essere stato eseguito l'altro affresco del martirio di Santa Cecilia, con una composizione egualmente fornitagli da Raffaello, la quale è comunemente conosciuta per l'incisione di Marcantonio.[1]

[1] Bartsch, tomo XIV, n. 117. Per le leggiere differenze tra il disegno, che qui sotto citeremo, e la stampa, vedasi Passavant, vol. II, pag. 451.

Dresda. « Martirio di Santa Cecilia. » Gabinetto delle stampe. Disegno a penna, ombreggiato colla seppia, rilevato col bianco. Perviene dalla collezione Winhler di Lipsia. Esso è tanto logoro e ripassato, che è ben difficile di riconoscervi la mano del maestro. Una copia di questo disegno eseguita su carta azzurra, ombreggiata col bistro e rilevata col bianco, trovasi nell'Albertina di Vienna.

Di questi affreschi dello Spagna si è già parlato a lungo nel vol. III, pag. 314 e seguenti della nostra *History of painting in Italy*, dell'anno 1866, nella vita dello Spagna. Dopo quel tempo, due di essi (il Padre Eterno e il Martirio di Santa Cecilia) furono

Abbiamo già avuto occasione di parlare della Villa Madama a proposito del disegno fattone per commissione del cardinale Giulio de' Medici da Raffaello.

comperati dal governo francese come lavoro della mano di Raffaello, per la somma di L. 250,000 in seguito ad un voto dell' Assemblea del 25 luglio 1873. Di questi affreschi abbiamo veduto recentemente esposto nel Museo del Louvre quello solo del Padre Eterno cogli Angeli, indicato col n. 377. Gli altri due (l' Annunciazione e la Visitazione), malamente restaurati anche di recente, trovansi presso la famiglia Janetti in Roma. Alcuni anni or sono, recatici alla Magliana, abbiamo trovato nella grande sala al primo piano, sulla parete di contro alla porta della scala per la quale si entra, in mezzo a due porte, un caminetto sull' architrave del quale si legge scolpito: « IVLIVS . II . LIGVR . P . M. » Sopra questo caminetto era dipinto Apollo seduto, in atto di sonare la viola con un movimento il quale, sebbene contorto e lezioso, fa alquanto ricordare quello dell' Apollo nell' affresco del Parnaso di Raffaello: nel fondo si veggono traccie di paese montuoso con rappresentazioni adatte al soggetto. Sulle altre tre pareti vi erano dipinte in tanti rettangoli tra l' ornato, a figure grandi al vero, le Muse ritte in piedi. Incominciando il giro della sala, a sinistra, sulla parete meridionale che ha tre finestre, trovansi nei tre riquadri le figure di Talia, Melpomene, Clio. Nella parete d' ingresso, Polimnia e Urania: nella ultima parete che ha due porte ed una finestra sul cortile, era rimasta appena visibile la traccia di Calliope; negli altri riquadri che seguono vi erano Tersicore, Erato, ed Euterpe. Pitture generalmente in cattivo stato di conservazione, e nelle parti inferiori delle vesti e dei piedi totalmente raschiate e distrutte. Un motto latino, ormai poco leggibile, scritto sopra una fascia portata da ciascuna, indicava il loro nome.

Seguendo l' ordine sopra accennato, si leggeva.

1. Comica lascivo gaudet sermone *Thalia.*
2. Proclamat *Melpomene* tragico mesta boatu (con tromba tirrena).
3. *Clio* gesta canens transactis tempora reddit (con libro).
4. Signat cuncta manu loquitur *Polymnia* gestu.
5. . . . . *Urania* . . . . Scrutat et astra . . . .
6. *Calliope* manca del nastro e quindi della scritta.
7. Plecta gerens *Terpsichore* saltat pede carmine vultu.
8. *Erato* non ha scritta.
9. *Euterpe* suona due tibie ed è senza nastro.

Noi constatammo in questi affreschi le forme, il disegno, il carattere delle figure ed il modo di colorire, quali riscontransi nella Scuola del Perugino, e nelle figure un certo fare aggraziato che risente della prima maniera di Raffaello che lo Spagna aveva

Questo disegno è assai spesso menzionato dagli scrittori quale prova della competenza di Raffaello come architetto. La villa è una delle opere che il Vasari dice

appunto cercato di imitare nelle sue opere. * Ciò dà ragione di credere che tali dipinti della sala della Magliana, siano stati eseguiti dallo Spagna. Dopo che noi vedemmo questi affreschi, furono, a spese del Municipio, staccati, trasportati su tela e collocati nella Galleria del Campidoglio. Si supplì con una tinta neutra alle parti inferiori mancanti delle figure e del fondo; ma per essere stata ripassata leggermente con colore tutta la pittura, ne vennero, ove più, ove meno, alterate le forme ed il colorito. In tale stato quelle figure si trovano ora esposte nel Museo capitolino come opere dello Spagna, eseguite nel 1524.

È vero che se, come notammo, sul caminetto della sala nella Magliana si leggeva scolpito il nome di Giulio II, le pitture potevano anche essere state fatte dopo il suo pontificato; ma c' è pure il caso che fossero state eseguite prima della venuta in Roma di Raffaello, o per lo meno prima che l' Urbinate avesse dipinto il Parnaso; e questa è forse l' opinione più attendibile, giacchè, se noi non possiamo ammettere che Giulio II volesse servirsi degli scolari del Perugino per decorare la sala d' una villa che dovea essere assai suntuosa, quando, dopo aver riconosciuta l' abilità di Raffaello, aveva anco licenziato il maestro Pietro insieme cogli altri che dipingevano nel Vaticano; non possiamo altrettanto ammettere che Leon X abbia ordinato una simile decorazione, sapendo che le altre pitture fatte per ultime dallo Spagna nella Magliana sotto il suo Pontificato, coi disegni fornitigli da Raffaello, mostrano un modo largo ed una tecnica esecuzione ben diversa da quella che lo stesso Spagna aveva appresa dal Perugino. Ci sembra poi ben difficile che il lavoro sia stato eseguito nel 1521, vale a dire sotto Clemente VII, mentre abbiamo veduto che Giulio Romano ed il Penni, dopo la morte dell' Urbinate, avevano preso il posto del loro maestro in tutte le opere più importanti che si facevano in quel tempo in Roma, tanto che neppur Sebastiano dal Piombo, che era raccomandato dallo stesso Buonarroti, aveva potuto ottenere l' incarico di decorare la sala di Costantino nel Vaticano; onde anche per la decorazione della Sala nella Magliana, si sarebbe ricorso a Giulio ed al Penni, piuttosto che allo Spagna; oppure, se si fosse impiegato lo Spagna, essendo Giulio Romano ed il Penni occupati nelle opere del Vaticano, è da credere almeno, che uno di questi due artisti, il primo specialmente, avrebbe a lui forniti i disegni dell' Apollo e delle Muse, e avrebbegli data l' intonazione di quel

* Confr. la nostra *History of painting in Italy*, vol. III. pag. 303 e segg., *Vita dello Spagna*.

essere state incominciate da Raffaello e lasciate incompiute alla sua morte. Si crede che il maestro, il quale sopraintendeva alla costruzione della medesima.

fare largo e di quelle forme robuste, che spiccano nelle opere degli scolari di Raffaello in quel tempo. Dopo l' Apollo del Parnaso nella Camera della Segnatura, non sembra a noi che sarebbe più stata possibile una figura sì meschina e contorta come l' Apollo della Magliana.

Ci saremo forse ingannati, ma queste furono le ragioni, le quali, prima che le pitture fossero staccate dal posto e restaurate, ci avevano indotto a credere che lo Spagna avesse dipinto l' Apollo e le Muse avanti che Raffaello dipingesse il Parnaso.

Non conosciamo ove lo Spagna si trovasse prima di dipingere l' Adorazione dei Re Magi, ora a Berlino, fatta per commissione di Ancaiano Ancaiani (il quale visse dal 1478 al 1503) per l' Abazia di Ferentillo non molto lontano da Spoleto. Sappiamo che ai 9 di marzo del 1504 era a Perugia, dove s' accorda intorno al prezzo d' un affresco in San Pietro; non abbiamo quindi sue notizie prima del 12 settembre dell' anno 1507. In questo giorno gli fu commessa la pittura di una tavola coll' Incoronazione della Vergine per la chiesa dei Minori Osservanti a Monte Santo di Todi, ma non fu consegnata dal pittore che nel 1511. Nel qual anno dipinse di nuovo lo stesso soggetto; e tale pittura può considerarsi come una replica di quella di Todi, per la chiesa dei Minori Conventuali di San Martino a Trevi. L' affresco dell' Assunzione fu da lui eseguito nell' anno 1512, ed è nella stanza mortuaria di quel convento. Nel 1513 lo Spagna dipinse le armi di Papa Giulio II, e le mezze figure della Madonna con Santi a Spoleto. Nel 1516, la tavola che trovasi nella chiesa di San Francesco in Assisi. Queste sono le date sicure che noi conosciamo delle opere dello Spagna. È probabile che prima del 1505 egli dipingesse nella Magliana i due affreschi della Salutazione Angelica, e dell' Incontro di Santa Elisabetta colla Vergine.

Nel tempo che corre tra il contratto fatto nel 1507 per la pittura di Todi, non consegnata che nel 1511, nel qual anno eseguiva anche la tavola collo stesso soggetto per la chiesa di Trevi, e quindi l' affresco dell' Assunzione della Vergine dell' anno 1512, è altresì probabile ch' egli abbia dipinto l' Apollo e le Muse nella Sala della Magliana. Così può aver dipinto nel tempo che corre fra l' anno 1516 e la morte di Raffaello, il Padre Eterno ed il martirio di Santa Cecilia, che abbiamo per ultimo ricordati. Se però nuovi documenti venissero a provare non essere gli affreschi della Magliana tutti dello Spagna, ma solo alcuni, converrebbe tuttavia riconoscere che mostrano tutti uno stile ed una maniera tanto simili a quelli dello Spagna da trarci in errore. Mentre si

avesse anche pensato alle sue decorazioni pittoriche.[1] Senza dubbio il disegno della villa nelle sue linee generali si deve a Raffaello, che si servì di Antonio Picconi da San Gallo per i particolari.[2] In una lettera di Baldassare Castiglioni del 13 agosto 1522, diretta a Francesco Maria, duca di Urbino, si trova il seguente passo:

stava pubblicando queste notizie, ci vennero sott' occhio i nuovi documenti pubblicati dai signori Pietro Gianuizzi e Adamo Rossi nell' *Archivio Storico dell' Arte* (Anno I, fasc. 3°, pagg. 80-81, Roma 1888, ed anno II, fasc. 7°, pag. 313 e seg., Roma, 1889), il primo sulla dimora dello Spagna a Macerata ed a Spoleto, il secondo intorno alla cronologia della vita e delle opere dello stesso artista, i quali non contraddicono, sembra a noi, per le date, alla nostra supposizione circa alle diverse epoche in cui lo Spagna può aver dipinto nella Magliana.

Andati di recente alla Galleria Corsini a Firenze, trovammo alcuni quadri che prima non erano alla vista del pubblico. Tra questi, nella quarta sala, vedonsi sotto il nome di « autore incognito della fine del secolo XV », otto quadri, alti ciascuno m. 0,82, larghi m. 0,38, in tavola, in uno dei quali è dipinto Apollo, negli altri una Musa in ciascuno, mancando Euterpe ed Urania. Apollo è qui figurato ritto, appoggiato ad alcuni massi in atto di suonare il violino: ritte in piedi sono pure le altre figure, tenendo ciascuna l' istrumento che le è proprio. Il catalogo ci dice che appartenevano alla principessa Anna Corsini Barberini, e adornavano uno studiolo presso la Biblioteca dei Duchi di Urbino. Il Vasari, vol. VIII, pag. 153, ricorda come Timoteo Viti avesse dipinto, nella Corte d' Urbino, Apollo e due Muse; così Bernardo Baldi, nella sua *Descrizione del Palazzo d' Urbino* (Roma 1724), lasciò scritto che in alcuni spazi eran dipinti per mano di Timoteo Viti, una Pallade con l' egida, un Apollo con la lira, e le nove Muse, ciascuna col proprio istrumento (cfr. vol. II di quest' opera, pag. 85 e nota 1). Senza entrare in merito circa al loro autore, se sono questi i dipinti che erano in Urbino, è certo che, sebbene si potesse provare ch' erano eseguiti prima del tempo in cui l' Urbinate dipinse il suo Parnaso, noi vediamo esser l' Apollo differentemente rappresentato da quelli figurati nella camera vaticana e nella Sala della Magliana.

[1] Vedi vol. II, pag. 289, Vasari, vol. VIII, pag. 42 e 242, e vol. X, pag. 89 e 90, e vol. XI, pag. 305-306.

[2] Cfr. a tale proposito anche il vol. II di quest' opera, pag. 289 e nota 2, e di nuovo l' Appendice dello stesso volume a pag. 366.

« Illustrissimo et Exelentissimo signore e Patrone » mio: in questo punto ho ricevuto una di V. Exza » dei 3 del presente, nella quale la mi ricerca ch'io » voglia scrivergli qualche cosa di novo, e mandarli » la lettera di Rafaello, bona mem., dove egli descrive » la casa, che fa edificare monsignore Rmo de Medi- » ci: questa io non la mando perchè non ho copia al- » cuna qui, perchè mi restò a Mantova con molte altre » cose mie, ma a questi dì si è partito di qua D. Iero- » mino fratello cugino del prefato Rafaello; il quale » stimo che abbia copia di essa lettera. E V. Exza » potrà da lui essere satisfatto, perchè è partito per » venire a Urbino. »[1] Inoltre, scrive il Serlio, che « Fuori di Roma, poco discosto del monte Mario, è » un bellissimo sito, con tutte quelle parti, che ad un » luogo di piacere si ricerca; le quali parti singulari » io tacerò piutosto che dirne poco. Ma solamente io » tratterò e dimostrerò una Loggia con la sua faccia » ordinata dal divino Raffaello d'Urbino, benchè egli » fece altri appartamenti et dette principio grande » ad altre cose. »[2] Il Passavant osserva giustamente che il piano di questo edificio, situato sul pendio d'un monte, forma quasi un quadrato, di cui la faccia a settentrione è ornata d'un vestibolo a tre grandi arcate. Il vestibolo, circondato da una spaziosa terrazza con getti d'acqua, presenta aspetto grandioso che non è senza analogia con quello del Tempio della Pace nel Foro Romano. »[3] Le pitture nella loggia rappresentanti Polifemo con Giove e Ganimede, Plutone

[1] Baldassare Castiglione a Francesco Maria. Roma, 13 agosto 1522. Vedi Pungileoni, *Raffaello*, op. cit., pag. 181, 182.

[2] Serlio, *Cinque Libri di Architettura*, Venezia, in folio, 1551, libro III.

[3] Passavant, vol. II, pag. 394.

e Proserpina, Giunone e Nettuno su carri tirati da pavoni e cavalli, furono eseguite da Giovanni da Udine sotto la vigilanza e con la cooperazione di Giulio Romano.[1]

Gli ornamenti di alcune camere in cui veggonsi allegorie del sole e della luna, e putti alati che scherzano tra festoni di frutta e fiori, sono evidentemente dipinti dagli stessi artisti, i quali dovettero aver pure i loro aiuti nell'eseguire l'opera.[2]

[1] Il Vasari, vol. VIII, pag. 42, dice: « diede (Raffaello) disegni d'architettura alla vigna del Papa; » e di nuovo nella vita di Giulio Romano, vol. X, pag. 89 e seguenti, racconta che questa villa fu fatta edificare dal cardinale Giulio de' Medici, il quale fu poi Clemente settimo, presso un sito in Roma sotto monte Mario.... e che allora si chiamò la vigna de' Medici ed oggi di Madama, e descrive mirabilmente quel bellissimo sito con le sue delizie. Tra le altre cose racconta « che passato il primo ricetto dell' entrata (si accede) in una loggia bellissima, ornata di nicchie grandi e piccole intorno, nelle quali è gran quantità di statue antiche; e fra le altre vi era un Giove, cosa rara, che fu poi dai Farnesi mandato al re Francesco di Francia, con molte altre statue bellissime; oltre alle quali nicchie, ha la detta loggia lavorata di stucchi, e tutte dipinte le pareti e le volte con molte grottesche di mano di Giovanni da Udine. »

[2] Villa Madama. È in gran parte rovinata; ciò che rimane trovasi in pessimo stato di conservazione. Questo edificio è decorato con stucchi e pitture combinate assieme nel modo adottato da Raffaello per le Logge Vaticane e per la camera da bagno del cardinal Bibbiena. Il Vasari afferma, come abbiamo veduto, che le decorazioni di questa villa furono fatte da Giovanni da Udine sotto la dipendenza di Giulio Romano. Nella prima cupola della loggia, la prima lunetta è decorata con una figura rappresentante Polifemo che giace in una grotta, steso quasi di fianco, in atto di guardare alcuni satiri e baccanti, che veggonsi per un forame danzare all' aperto. Il gigante ha in mano la zampogna del dio Pane: alcune figurette gli stanno all' intorno, una delle quali tiene sollevato colle mani il piede sinistro di Polifemo. Sebbene questo affresco sia in parte obliterato, nondimeno può ancora scorgersi in esso la maniera di Giulio Romano. Trovasi nell' accennata figura il principio di quei tipi e di quelle forme esagerate che riscontransi, più tardi, nella pittura della caduta dei giganti, che Giulio, assistito dai suoi scolari, dipinse nel palazzo del Té a Mantova. La cupola centrale è decorata di quattro soggetti in ri-

Ben pochi progressi faceva intanto la sua « Trasfigurazione » che era stata da lui più volte menzionata

parti incorniciati da ornamentazioni a stucchi colorati. Questi soggetti rappresentano Giove e Ganimede, Plutone e Proserpina, Nettuno sul mare in un carro tirato da quattro cavalli marini; Giunone su di un cocchio tirato dai pavoni con un amorino dietro il cocchio che lo spinge innanzi. I dipinti rappresentanti Giove e Ganimede, e il Nettuno, ricordano molto la maniera di Giulio, quantunque l'esecuzione s'avvicini assai a quella del Plutone e di Giunone, di cui abbiamo nell'Albertina di Vienna un bel disegno, o meglio cartoncino, su carta brunastra, eseguito colla penna, ombreggiato col bistro, e con lumi indicati col bianco. Questo disegno, tutto nello spirito raffaellesco, è attribuito a Giovanni da Udine, per cui si potrebbe credere che anco l'affresco fosse di questo scolare di Raffaello. La cupola che segue immediatamente, sebbene inferiore per valore artistico a quella di mezzo, appartiene nondimeno alla medesima mano. Ivi è dipinta Venere, circondata da una quantità di piccoli amorini; composizione presa dalla descrizione di Filostrato, e soggetto che Tiziano dipinse con tanta maestria pel Duca di Ferrara.* Nella raccolta dei disegni di Düsseldorf avvene uno dei fanciulli che giocano, il quale farebbe credere che Giovanni da Udine se ne fosse servito, per questo soggetto, nella villa Madama. Il disegno in penna, ombreggiato colla seppia e rilevato col bianco è attribuito a Raffaello.

In una delle camere nel mezzo del soffitto veggonsi le armi medicee con attorno alcune figure dipinte, rappresentanti Diana e Apollo su carri, ed altri soggetti classici, tra cui un sacrifizio. Ai lati, due tondi, in uno dei quali Ercole seduto, nell'altro, Apollo pure seduto, lavorati in stucco e con colori. Un fregio gira attorno alla camera, e sulle pareti vedonsi candelabri con festoni, cesti di frutti, lo stemma mediceo, figure alate simili a Vittorie antiche, ed Amorini a coppie che scherzano. Due di questi, come già si osservò, hanno molta analogia coi due angeli che sono nel mezzo, sotto il trono della Incoronazione della Vergine, in uno degli arazzi della seconda serie. Così pure ci ricordano quello spirito d'arte e quelle forme degli amorini negli arazzi, conosciuti per l'incisione del maestro Del Dado, ricordati dal Passavant, vol. II, pag. 225, e di cui, come si è osservato, fa menzione il Vasari, vol. XI, pag. 305. Tutto ciò dunque conduce a credere che Giovanni da Udine, come racconta il Vasari, lavorasse non solo intorno ai cartoni delle spalliere, e dei panni da camere per gli arazzi con putti che scherzano intorno a vari festoni adorni delle imprese di papa Leone, e di diversi animali ec.; che non solo facesse anche i cartoni di certi altri araz-

* Vedasi la nostra *Vita di Tiziano*, vol. I, pag. 160 e seguenti.

come la causa dei prolungati indugi per l'esecuzione della commissione datagli dal duca di Ferrara. Evidentemente egli voleva fare per questo principe qualche opera di sua mano; ma sopraffatto come era di lavoro, non poteva che affidare l'esecuzione dei suoi dipinti ai discepoli. Erano fra queste opere, la tavola della Madonna detta della Perla, quella della Madonna detta della Quercia, ed altre che avremo a ricordare.

La « Madonna della Perla, » ricevette questo nome dal Re Filippo IV di Spagna il quale la considerava come la più preziosa gemma della sua collezione. Il Vasari ci racconta che Raffaello « mandò a » Verona un gran quadro ai conti da Canossa, nel » quale è una Natività di Nostro Signore bellissima, » con un'aurora molto lodata; siccome è ancora » Santa Anna, anzi tutta l'opera, la quale non si può » meglio lodare, che dicendo ch'è di mano di Raffaello » da Urbino: onde que' conti meritamente l'hanno in » somma venerazione; nè l'hanno mai, per grandissi- » mo prezzo che sia stato loro offerto da molti prin- » cipi, a niuno voluto concederla. »[1] Ma nel principio

zi, pieni di grottesche, che stanno nella prima stanza del Concistoro, ma che prendesse anche parte, come dicemmo, alla decorazione della Villa Madama. In un'altra delle stanze ove tutta la decorazione della vôlta è in pessimo stato di conservazione ed in parte mancante (e la pittura è in taluni luoghi annerita) si può distinguere un simile genere di decorazione con stucchi a colori su fondo bianco. Si possono ancora discernere un cavallo, un cigno che cova, una Venere con amorino, altri amorini che ballano, altri che scherzano; uno dei quali prende per il collo uno struzzo, un altro dà la caccia a due piccoli struzzi, un uovo di struzzo rotto, un amorino che vuol condur via uno struzzo il quale gli fa resistenza, un altro amorino inginocchiato che prende per le ali uno struzzo. In altre stanze vi sono altri avanzi di decorazione, ma molto male andati e di poco pregio artistico.

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 32.

del secolo XVII i conti di Canossa mutarono proposito e vendettero la tavola al cardinale Luigi d'Este, che la donò alla contessa di Santafiora (Caterina Nobili Sforza).[1] Come poi Vincenzo, duca di Mantova, riuscisse ad ottenere questo dipinto dagli Sforza, è stato già provato dai documenti pubblicati dal Campori.[2] Fu poi comperata e venne a far parte delle collezioni di Carlo I d'Inghilterra e di Alfonso de Cardenas, il quale comperò questo dipinto per il re di Spagna.[3]

Madrid. Museo. Madonna della Perla.

La composizione ha stretta affinità con quelle che Andrea del Sarto aveva appreso a formare seguendo i modelli ed i precetti di Leonardo da Vinci, sebbene Andrea non raggiunga il valore artistico delle opere di quel sommo artista. È da credersi che Raffaello abbia fatta questa sua composizione servendosi di qualche schizzo del periodo fiorentino, ed abbia poi affidato a Giulio Romano l'incarico di eseguire il cartone e di dipingere sotto la sua direzione la tavola. Maria è rappresentata nel mezzo, seduta quasi di fronte su di un rialzo del terreno, presso alla culla su cui il Bambino posa il piede sinistro, mentre ha posta l'altra gamba a cavalcioni del ginocchio destro della Vergine. Essa lo sorregge col braccio destro ab-

[1] Corrispondenza del prelato Sommaia, Cod. 27, classe 8, nella Magliabechiana di Firenze, riportata dal marchese Campori. *Gli Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, Modena, 1885, in 8°, pag. 434.

[2] Campori, *Notizie*, ec. per la Vita di Gio. Santi e di Raffaello, op. cit. pag. 11. Vedi una lettera di Daniel Nys a Endymion Porter, datata da Venezia, 12 maggio 1639. Il Sainsbury (*Originale Papers illust. of the life of Rubens*, Londra, in 8°, 1859, pag. 236) dice che « il Duca di Mantova diede un marchesato che valeva 50,000 scudi per la Madonna del Canozzo di Raffaello. »

[3] Ivi. Vedi anche Antonio Ponz, *Viage de España*, vol. I, pag. 73.

bassato tenendo la mano sul fianco sinistro di lui, ed ha l'altro braccio attorno alle spalle della Santa Elisabetta, appoggiandone la mano sulla spalla sinistra, mentre volge la testa dall'altro lato verso il San Giovannino, che, avvicinandosi a Gesù, gli offre alcuni frutti che porta nella veste di pelle, da cui in parte è coperto, rialzandola alquanto. Santa Elisabetta guarda il Redentore mentre questi prende l'offerta del Battista, e sorridendo volge gli occhi alla Vergine. Il gruppo, di forma poligonale, stacca, fatta eccezione della parte superiore della Santa Elisabetta, sul fondo scuro del muro d'un antico edificio in parte diruto, la forma del quale ricorda la Basilica di Costantino, o le Terme di Diocleziano, messo in ombra dal fogliame d'un albero che gli sta a ridosso. Dall'altro lato, sul davanti, avvi pure un altro albero fronzuto. In lontananza, nella campagna, vedesi una valle con un fiume, e nella strada un carro che condotto da buoi si avvia verso la salita che mette al colle, sorretto da un muro con grandi archi, dal lato del fiume, come siamo soliti di vedere nella campagna Romana. Sulla cima del colle avvi un tempio antico con colonne, che nella forma ricorda alquanto quello di Tivoli.

Più da lungi vi sono altri edifici. Abbasso, un ponte attraversa il fiume, oltre il quale scorgesi una città ricca di monumenti: il cielo è in parte coperto di nubi e rischiarato dalla luce del mattino. A destra della Vergine, tra le rovine del tempio antico già ricordato, trovasi San Giuseppe carico d'anni, che, appoggiato colla mano destra, allungando il braccio, al bastone, sta avvicinandosi, mezzo nascosto dalle rovine dell'edificio antico e dal rialzo della terra coperta d'erbe, che serve per così dire di spalliera, al gruppo della Santa Famiglia. L'effetto della luce di

questo dipinto colle figure che staccano sul fondo scuro, è veramente quale potrebbesi godere in una brillante aurora d'un bel mattino, come dice il Vasari.

Soltanto Raffaello poteva trovare una così bella disposizione di figure. Notansi alcune reminiscenze della Vergine della Palma e della Sacra Famiglia, che abbiamo ricordate, la prima a Londra e la seconda a Pest, nei movimenti della Madonna e del Salvatore, i quali ci fan risalire al tempo fiorentino di Raffaello, benchè in questo dipinto tutto mostri appartenere agli ultimi anni della vita del maestro. L'esecuzione tecnica però differisce da quella di Raffaello, mentre rivela invece la mano di Giulio. La pittura che è stata in molte parti restaurata, è cresciuta ed oscurata nelle tinte, per cui non si scorgono più quelle ultime finitezze che il maestro soleva dare ai suoi dipinti, dei quali affidava l'esecuzione ai discepoli.[1] Tanto piacque a Giulio Ro-

[1] Madrid, Museo. Questa tavola della « Madonna detta della Perla » è indicata col n. 369; misura m. 1,44 per m. 1,15. Il Passavant, vol. II, pag. 251, ci racconta, che il re Giuseppe partendo da Madrid portò questo dipinto a Parigi nel 1813, ma esso fu restituito alla Spagna nel 1815. Nel 1822 fu restaurato con altri quattro quadri di Raffaello. Di questo restauro non fa menzione il catalogo accuratissimo di quel Museo. Ci ricorda soltanto che questa tavola fu dal re Filippo IV inviata all'Escuriale, e che da quel monastero fu poi trasportata nel Museo. È manifesto che il dipinto deve aver sofferto, sia per le alterazioni del tempo come per i restauri. Le carni son divenute opache e oscure le ombre. Scorretto è il disegno delle gambe del Battista, debole quello dei panneggiamenti; i colori degli abiti troppo forti e smaglianti.

Inghilterra. Oxford. Collezione del dottor Wellesley. Abbiamo veduto un disegno con questa composizione, ma molto restaurato, tracciato dapprima colla matita e carbone, e poi disegnato colla penna ed ombreggiato col bistro. Questo disegno logoro è rappezzato in tre luoghi; ricorda più la maniera di Giulio Romano che quella del maestro. Dopo la morte del dottor Wellesley questo disegno è passato nella raccolta del signor Malcolm di Poltalloch.

Lilla. In quella collezione avvi un disegno a matita nera

mano questa composizione, che si appropriò il gruppo principale di essa, cambiando il fondo e dando alla sua pittura un effetto di luce diverso, ed introducen-

della testa, del collo, e di porzione della figura della Vergine, di grandezza di due terzi circa del naturale. È indicato col n. 676. La carta ha due strappi; uno a destra di chi osserva, il quale passa sull'orecchio, sulla fronte e sui capelli: l'altro, dal lato opposto, taglia i capelli sino alla fronte in senso trasversale. Il disegno, restaurato in molte parti, non è però del maestro. Molto probabilmente è quel disegno che, conosciuto in Olanda col nome della Madonna del Marchesato, è stato inciso dal Picart per le *Impostures innocentes*, e dopo esser passato in più mani si trovava al tempo del Passavant in Inghilterra (Vedi Passavant, vol. II, pag. 252).

Oxford, Collezione. La testa e il collo di Sant' Anna indicata in quella Galleria col n. 130, disegnata a matita rossa e volta dal lato opposto a quello al quale è rivolta nella pittura, attribuita a Raffaello come studio per la Santa Famiglia della Perla, ricorda la maniera di Andrea del Sarto, piuttosto che quella di Raffaello o di Giulio Romano.

Berlino, Museo. Tra i disegni trovansi i due putti a contorno, su due pezzi di carta riuniti in un foglio, disegnati a matita rossa, che hanno caratteri relativamente moderni.

Inghilterra, Chatsworth. Schizzo con due fanciulli menzionato dal Passavant, vol. II, pag. 252: non è un disegno per la « Vergine della Perla » ma per la « Vergine della Rosa » di cui sotto parleremo.

Le molte copie che furon fatte della « Madonna della Perla » dimostrano la celebrità di cui essa godeva. Il Vasari, vol. XII, pag. 110, ne ricorda una di Taddeo Zuccaro, fatta pel duca di Urbino, che noi non conosciamo.

Inghilterra. Nella grande Esposizione di Manchester, di proprietà del signor H. C. Oakover, abbiamo veduto indicata col n. 139 una debole copia di questo quadro, attribuita a Giulio Romano.

Venezia. Nella collezione del principe Giovannelli trovasi una copia in tela che originariamente apparteneva al Doge Manin. Questa copia è più piccola dell' originale, e può attribuirsi a Perino del Vaga o meglio a qualche abile seguace di questo pittore.

Venezia. Accademia di Belle Arti. Nella raccolta dei quadri Contarini avvi una copia in tela, ma con figure di piccola dimensione. Il colorito è tristo e scuro, il disegno come la tecnica esecuzione sono deboli.

Spagna, Escuriale. Vi si trovano altre due copie, ma sono anco queste assai deboli: una d' esse è attribuita allo spagnuolo Santos.

dovi una gatta, da cui il dipinto prese il nome di « Madonna della Gatta. »[1]

L'albero che copre con la sua ombra le rovine del fondo nel quadro della « Madonna della Perla, » assume una parte più importante nella « Sacra Famiglia sotto alla quercia. » Questa pittura che trovasi, come quella da ultimo descritta, nella galleria di Madrid, presenta caratteri ed una tecnica esecuzione simili a quelli che abbiamo riscontrati in quel dipinto: ciò significa che neppur esso fu eseguito dalla mano del maestro. La grande quercia che vedesi nel mezzo della composizione, la divide verticalmente in due parti.

Madrid. Museo. La Sacra Famiglia sotto la quercia.

L'ellera circonda il grosso fusto dell'albero; i rami e il fogliame stesi a guisa di largo padiglione, staccano per tono sull'azzurro del cielo. Più indietro, alla sinistra, una fontana, e più da lungi su di un colle che va degradando verso la vallata del Tevere, gli avanzi d'un edificio simile, esso pure, alla Basilica di Costantino. Il soggetto ha stretta relazione con quello della « Madonna della Perla » di cui è una ripetizione, presa da un punto di vista nuovo della Vergine che sta seduta presso ad una culla, col Bambino Gesù

Napoli. Museo. Madonna della Gatta.

[1] Il Vasari, vol. X, pag. 94, descrivendo questo dipinto ci dice: « Giulio ritiratosi da sè solo, fece in un quadro una Nostra Donna con una gatta dentrovi, tanto naturale che pareva vivissima; onde fu quel quadro chiamato il quadro della gatta. » Questo quadro trovavasi nella chiesa dell'Aracoeli, ove può vedersene una copia, nella sagrestia, fatta nell'occasione che fu levato il quadro dalla chiesa. L'originale, che trovasi presentemente nel Museo di Napoli, ha sofferto molti danni e fu restaurato. Nel fermare il colore alla tavola col ferro troppo caldo, fu portata via tutta la faccia del San Giovannino, la quale venne dipoi rimessa a nuovo; così qua e là, dove più, dove meno, fu ripassata la pittura originale ove era deteriorata nel colore e nelle forme. Si può quindi immaginare quanto abbia perduto questo dipinto della sua originalità.

che tiene il piede sinistro sui cuscini e appoggia la destra gamba sul ginocchio della Madre, sorretto da essa colla mano destra ed il braccio allungato. Anche qui il Bambino volge animato la testa e lo sguardo alla madre, e mentre allunga il braccio destro sulla spalla del San Giovannino per avvicinarselo, si china sulla pergamena, che il giovanetto gli spiega dinanzi, tenendola sopra il ginocchio destro alzato perchè il piede posa sui cuscini della culla: nel rotolo veggonsi scritte le parole: *Ecce Agnus Dei.* Maria piega alquanto la testa e volge gli occhi a guardare il figlioletto Gesù, mentre ha il braccio sinistro colla mano penzoloni su di un' ara in parte mutilata, la quale mostra un bassorilievo di Baccanti. Davanti all'ara vedesi tra le erbe una base di colonna con sopra rovesciato un capitello in parte mutilato; il tutto di stile classico. Dietro all' ara sta Giuseppe, il quale, ritto in piedi, appoggiando il gomito del braccio destro all' ara e tenendo la mano chiusa al mento coperto da folta e ricciuta barba, sembra assorto in meditazione. Nel movimento della Vergine si osserva qualche cosa di troppo ricercato, o se vuolsi, di convenzionale. Nella figura di San Giuseppe, come in quella dello stesso santo nel quadro della Santa Famiglia dell' anno 1518 esistente nel Museo del Louvre, notasi un certo realismo ed un'espressione che rivela appunto quest' ultimo periodo dell' Urbinate, con reminiscenze dello stile Michelangiolesco. Questo era appunto il tempo in cui Giulio Romano ed il Penni, mettevano assieme dagli schizzi del maestro, le composizioni che dipingevano, assistiti da Giovanni da Udine specialmente nei particolari architettonici; onde, quantunque la pittura sia segnata, sull'estremità della culla, dal nome del maestro, non riscontrandovisi una

pennellata che possa attribuirsi a Raffaello, è da credere che essa sia stata condotta a termine nella casa del maestro dai suoi scolari, e forse dal Penni aiutato da qualche altro, non essendo possibile di riconoscervi neppure i caratteri di Giulio Romano.[1]

[1] Madrid, Museo. « Madonna sotto la quercia » indicata col n. 371. Tavola. Misura m. 1,44 per m. 1,10. Sulla cuna sta scritto RAPHAEL PINX. Dopo quanto abbiamo detto, non crediamo che questa scritta sia stata posta al quadro, vivente il maestro; che, se ciò fosse, converrebbe ritenere che egli vi avesse apposto la sua firma per dare maggior valore al dipinto e far credere che esso era stato eseguito da lui medesimo, anzichè dai suoi aiuti. Questa tavola è anco conosciuta sotto la denominazione della « Madonna della Lucertola; » ma esaminando bene il dipinto, non si riscontra, come dice il catalogo, un tal rettile, bensì una pietruccia, o foglia secca che sia, la quale, alla lontana mostra certa somiglianza con quell' animale. Vero è però che, come vedremo, in un altro esemplare di questo quadro nella Galleria Pitti, trovasi realmente una lucertola. La provenienza della pittura a Madrid è ignota; solo si conosce che era nella Galleria della *Mediadia* nel R. Alcazar, e di poi passò a formar parte dei quadri del Museo di Madrid.

La pittura non è in buono stato di conservazione. Il colorito è un po' crudo, come crudo è il disegno. Poco armonici appariscono i colori delle vesti, ed inoltre la pittura è qua e là inegualmente pulita, e poi restaurata. Ciò specialmente si osserva nel volto e nella mano destra della Vergine, come nel mento e nella gamba destra del Salvatore. Le parti in ombra del San Giovannino sono state ripassate più o meno, ed il colore è cresciuto nelle tinte, specialmente nel paese. In migliore stato di conservazione sono il San Giuseppe e il fogliame dell' albero con parte del fondo.

Di questa Sacra Famiglia si conoscono molti esemplari, ma inferiori a quello di Madrid.

Firenze, Pitti. Tavola. Misura m. 1,44 per m. 1,10. È erroneamente attribuita a Giulio Romano. È di colorito crudo, di superficie vitrea, ed ha forti e crudi contorni. In questa tavola, sul davanti, tra la base ed il capitello, vedesi una lucertola.

Pesaro, Conte Vatielli. Medesime dimensioni della precedente. Noi non sappiamo se questa sia la stessa pittura ricordata da Giov. Andrea Lazzarini (*Opere*, Pesaro, 1806, tomo III, pagg. 8, 45 e 91), la quale un tempo era nella casa Almerici a Pesaro, e prima trovavasi nella casa Olivieri nella stessa città, ove era ritenuta come originale di Raffaello, come tale la reputa presentemente il conte Vatielli. È una copia antica, ma non si può at-

Madrid. Museo. La Vergine della Rosa.

La « Vergine della Rosa » è così chiamata per una rosa posta sulla tavola, che vedesi sul davanti del quadro. Questa aggiunta fu fatta al tempo della restaurazione del dipinto. La Vergine è dipinta sin sotto le ginocchia. Seduta quasi di fronte, sorregge il Bambino con le mani. Questi tiene la gamba destra appoggiata ad un ginocchio della Vergine, e il piede dell'altra gamba quasi stesa, sul tavolo, e sta in atto di muoversi in avanti con le braccia allungate per prendere la pergamena che dall'altro lato il San Giovannino ritto in piedi, ed appoggiato alla Vergine, gli porge con la mano destra sollevata, mentre alza la testa e rivolge lo sguardo, quasi ansante, alla Vergine. Questa, inclinando dolcemente la testa da quel lato con una certa espressione di malinconia, sta os-

tribuire ad alcuno dei discepoli a noi noti della scuola di Raffaello.

Inghilterra, Galleria di Hampton Court. Tavola d'un debole artista della scuola di Giulio: è molto offuscata dal tempo.

Pietroburgo, Eremitaggio. Tavola trasportata su tela. Questa copia, che doveva essere una delle migliori, è danneggiata, macchiata, in parte ridipinta, offuscata e opaca nel tono. È indicata nella Galleria col n. 43 ed ha la stessa grandezza delle altre.

Un'altra copia diceva il Malvasia (*Felsina Pittrice*, tomo I, pag. 45) trovarsi in casa Casali a Bologna. Il Passavant, vol. II, pag. 250, ne ricorda una che al tempo suo vedevasi in casa Dionigi, a Roma, e che era giudicata di Raffaello. Questa un tempo era segnata dal nome di « Bernard van Orley. » Il paesaggio ne tradiva la sua origine fiamminga. Altre ne ricorda lo stesso scrittore nella casa Giovannini ad Urbino, con un cambiamento nel fondo, e nella raccolta di Windsor. Questa copia è molto oscura nelle tinte: il Passavant suppone che sia quella che un tempo possedeva Richard Mead, medico del re d'Inghilterra. Vedi Tauriscus, pag. 158. Noi ci siamo domandati se mai questa copia fosse col tempo passata nella Galleria di Hampton Court e fosse quella che abbiamo poco fa ricordata. Il Passavant non fa menzione di detta copia in quest'ultima Galleria.

Aia. Un'altra brutta copia vedesi in quella Galleria. Ci vien detto che ora porta il n. 236.

Spagna, Valenza. Una copia nella sagrestia della cattedrale, molto debole ed oscurata nelle tinte.

servando le ben note parole scritte nel rotolo che tiene il Battista spiegato dinanzi a Gesù. Dietro al San Giovannino avvi San Giuseppe, uomo ancora robusto, con folti capelli e folta barba. Con la mano sinistra al petto tiene il mantello che gli copre le spalle, e sta pensieroso, tenendo pur esso rivolto lo sguardo alla pergamena. Ritornando a Madrid abbiamo trovato che la pittura era stata pulita in gran parte del brutto dipinto che la copriva; si potè così vedere meglio la tecnica esecuzione ed il colorito. Certamente il pensiero e gli studi che servirono per quest' opera sono dell'Urbinate; non è di lui però l' esecuzione della pittura, ma bensì di Giulio Romano, ed anzi è questo uno dei più bei dipinti eseguiti dall' illustre discepolo del Sanzio.

Assai spesso abbiamo accennato in questo libro che le composizioni di tal genere fondavansi sopra qualche antico schizzo del maestro, abilmente adattato al quadro dagli scolari.

Difatti vediamo nell'Albertina un disegno di Raffaello, fatto con poche e rapide linee, rappresentante un gruppo della Vergine con in grembo il Salvatore che riceve un' offerta dal Battista. La testa della Vergine è accennata in due azioni diverse con rapidi tocchi di penna. Rovesciando questo schizzo, Giulio avrebbe ottenuto un gruppo simile a quello della « Madonna detta della Rosa. »[1]

Un altro ne abbiamo del maestro, nel quale, con poche varianti, ci è dato il movimento della Vergine e dei Putti, come sono nel quadro di Madrid. In questo disegno, che è uno dei più graziosi della colle-

[1] Vienna, Albertina. Schizzo a penna ed inchiostro. All' estremità sinistra del foglio son disegnati il volto, le spalle ed il braccio destro di un bambino.

zione di Windsor, il Bambino sta seduto, sorretto dalla Vergine col braccio destro ed appoggiato alla spalla di lei, e mentre ella con la mano destra che tiene sul ginocchio, regge il piede sinistro del fanciullo, questi con la mano sinistra, abbassando il braccio, prende la pergamena che il Battista gli presenta. Il volto della Vergine ha una dolce espressione.[1] Giulio Romano, con la guida dei disegni del maestro, in un rapido disegno che trovasi a Chatsworth, copiò il gruppo in proporzioni più grandi, e se ne servì nel quadro di Madrid. Nel disegno manca il San Giuseppe, e quello che troviamo nella pittura ci fa ricordare il San Giuseppe già menzionato nella tavola della « Madonna di Loreto. » Tutto, nel quadro della « Madonna della Rosa, » ci dimostra che Giulio si è ispirato, come si disse, sui disegni dell'epoca fiorentina del maestro, ed ha seguìto la maniera che riscontriamo nei dipinti di Raffaello del primo suo tempo in Roma, invece che in quelli del suo ultimo periodo, quale sarebbe questo di cui ci occupiamo.[2]

[1] Windsor, Collezione Reale. Disegno a punta d'argento su carta rossiccia, colle luci rilevate in bianco. Misura pollici 5 1/3 per pollici 4 3/4. Disegno eseguito con grande cura e finitezza.

[2] Chatsworth. Schizzo a penna ombreggiato con seppia, e con le luci rilevate in bianco. In questo abbiamo tutta la figura del Salvatore, la testa e parte della figura della Vergine; oltre di che la testa ed il braccio allungato del San Giovannino, resi da Giulio in maniera franca ed ardita.

Madrid, Museo, n. 370. « La Vergine della Rosa. » Misura m. 1,03 per m. 0,84. Tavola trasportata su tela. Si possono ancora vedere le fenditure verticali della tavola. Una di queste corre lungo la faccia del San Giuseppe; un'altra taglia il volto, il collo ed il braccio in due parti; una terza scende dalla testa della Vergine in vicinanza ai capelli ed all'orecchio sinistro, tagliando la testa, il collo, e le braccia, nonchè la gamba del Salvatore, e l'attacco del braccio destro con la mano di Maria; una quarta passa attraverso i capelli, l'orecchio e la spalla del Salvatore, e la mano

Tante erano le occupazioni a cui attendeva Raffaello, che la consuetudine di affidare intieramente ai discepoli l'esecuzione delle commissioni che egli rice-

sinistra della Vergine che lo regge. Il San Giuseppe è la figura che ha più sofferto, specialmente nelle mani divenute oscure. Il colore delle carni è alquanto rossastro, scuro di tinta, e qua e là macchiato. Le figure staccano su di un fondo oscuro, quasi tutto ripassato con colore. La tavola colla rosa, ed il piede del Salvatore che vi passa sopra, sono parti nuove. Come si notò, togliendo l'imbratto che copriva la pittura, si potè rivedere abbastanza del suo carattere primitivo, per riconoscere esser questo uno dei più bei dipinti di Giulio Romano. Il catalogo osserva, a pag. 675, che si dovrebbe chiamare la « Madonna dell' *Agnus Dei.* » Da esso apprendiamo che dapprima questa Madonna era stata collocata da Velasquez nella sala del « Capitulo prioral » nell' Escuriale, dove la ricorda P. Santos nel 1667. Non trovasi naturalmente traccia della rosa nelle numerose copie con varianti che ebbero origine da questa pittura, lo che è altra prova che la rosa fu aggiunta posteriormente.

Londra. Nella collezione del fu Munrò-Novar abbiamo veduto una copia, ma con alcune varianti, di questo quadro, la quale vuolsi che formasse un tempo parte della collezione di Carlo I, re d' Inghilterra. Più tardi essa passò in quella di lord Gwsydir, di Baring e nella collezione Niuwenhuys, e da ultimo, alla vendita della collezione Munrò-Novar, fu ceduta nel 1° giugno 1878 per 3000 (sterline) ai signori Agnew. In questo quadro, nel fondo, scorgesi parte del Colosseo; ed in uno degli archi, alla destra della Vergine, vedesi uscire San Giuseppe con la lanterna accesa in mano. Il piede del Salvatore poggia qui su di un cuscino posto sui massi di pietra sui quali sta seduta la Vergine che sostiene il divin Figliuolo, come nel quadro di Madrid. L' esecuzione è più debole di quella di Giulio ed anche di quella del Penni. Noi ci siamo domandati se mai il pittore Ramenghi, detto il Bagnacavallo, avesse lavorato in questo dipinto.

Valladolid (in Spagna), Museo Nazionale. Trovansi tre copie del quadro di Madrid, ma senza la rosa, due delle quali sono di assai debole esecuzione.

Dresda, Museo. Avvi un tondo nel quale sono dipinti soltanto la Vergine e i due bambini, copia del quadro in discorso. Questo dipinto pervenne dalla Galleria di Modena, ed è ricordato nel manoscritto intitolato: *Descrizione della Estense Galleria di Modena,* compilata dal dottor Pietro Gherardi, che si trova nella biblioteca di quella città, a questo modo. « Un tondo in cui effigiati si veggono la Vergine, il Bambino, e il Battista, lavoro di Raffaello Sanzio d' Urbino. Vedi Passavant, vol. III, pag. 334.

veva, era ormai quasi definitivamente adottata. I dipinti erano condotti dai discepoli dietro la scorta dei suoi schizzi, senza altro intervento del maestro che quello di una eventuale direzione e d'una generale vigilanza. In tali circostanze fu dipinta la « Visitazione » di Madrid per la famiglia Branconio dell'Aquila, ed il « Battista » degli Uffizi per il cardinal Colonna. Il Vasari aggiunge a questa serie di quadri da altare, la « Santa Margherita » del Louvre, che egli afferma essere stata « fatta quasi interamente da Giulio col disegno di Raffaello: il quale (la) mandò al medesimo re Francesco di Francia » con altri quadri, che vedevansi, al tempo del Vasari, a Fontainebleau nella cappella del re.[1] Ed in questa serie è da collocarsi l'altro dipinto con questo stesso soggetto della « Santa Margherita, » che fa ora parte della Galleria del Belvedere a Vienna.

Parigi. Louvre. Santa Margherita.

Nella tavola del Louvre vedesi l'avvenente figura della giovane Santa avanzarsi verso di noi, nel mezzo di un bosco folto d'alberi e di verdura che lasciano intravedere poche parti di cielo, coperto qua e là da nubi. La figura della Santa stacca luminosa su quel fondo oscuro. Si avanza tranquilla e fiduciosa, con lo sguardo rivolto dinanzi a sè, mentre passa attraverso il corpo d'un immane ed orribile dragone, rovesciato supino a terra con la bocca spalancata a guisa di ardente fornace, con gli occhi scintillanti rivolti alla Santa, movendo tortuosamente l'enorme coda. Ella posa tranquilla il piede destro sulla grande ala del mostro, somigliante a quelle di pipistrello. La folta e copiosa capigliatura della Santa, partita nel mezzo, riunita attorno alla testa da un fino velo,

[1] Vedi Vasari, vol. X, pag. 88-89.

scende dietro gli orecchi, e le lunghe ciocche raccolte in una grande treccia, vedonsi dalla spalla sinistra scendere verso il petto. Il panneggiamento è molto semplice: attorno al collo spicca l'orlo della bianca camicia, e la veste quasi aderente al corpo, legata a metà della vita, delinea le belle forme della figura, lasciando vedere il piede nudo con l'attacco della gamba che ella protende nel venire innanzi, restando l'altro piede, che è indietro, nascosto dalla veste. Il manto che le copre la spalla destra e la metà del braccio mezzo sollevato, mentr'ella nella mano tiene la palma, simbolo del suo martirio, è raccolto dall'altra mano rovesciata, del braccio abbassato. La oscurità del bosco fa risaltare viemaggiormente i suoi nobili lineamenti, e dalla testa espandonsi raggi di luce. È deplorevole che Raffaello non abbia dipinta da sè una figura di santa così leggiadra, che certo sarebbe stata una delle sue più belle creazioni, piene di grazia attraente. Vi è in questa figura quel carattere, quel modo di acconciare la capigliatura, e quella soavità di lineamenti, che ci fan ricordare le forme Correggesche. Se, come ci racconta il Vasari, l'esecuzione è quasi interamente di Giulio col disegno di Raffaello, il maestro ne avrà anco vigilata l'esecuzione, e forse dati gli ultimi tocchi; cosa la quale non possiamo ora riconoscere per i danni patiti dalla pittura e pel restauro subìto. [1]

[1] Louvre, n. 379. Tavola trasportata su tela. Questa pittura è alquanto cruda e rossastra nelle tinte, ed alterata dal restauro. Misura m. 1,78 per m. 1,22. Questo quadro fu restaurato dal Primaticcio fra gli anni 1537 e 1540. Nel 1589 trovavasi a Fontainebleau. Vedi in proposito *La Relazione* di Nicola Picart in De Laborde, *La Renaissance des Arts*, vol. I, pag. 399.

Il cavaliere Cassiano Del Pozzo nel suo *Diarium* del viaggio fatto per il cardinale Barberini in Francia nell'anno 1625,

Vienna. Belvedere. La Santa Margherita.

La « Santa Margherita » di Vienna dimostra essa pure di aver avuto la sua origine da qualche schizzo del maestro, a noi sconosciuto. La tecnica esecuzione della pittura ci fa perfino dubitare che sia dovuta al suo scolare Giulio Romano, ma che forse Giulio, occupato in quel tempo in altri lavori, vi abbia impiegato qualche suo aiuto, o scolare, sotto la sua direzione. Forse Polidoro da Caravaggio ebbe parte ed assistette Giulio suo maestro, nel dipingere questo quadro. La pittura ha molto sofferto e il colore è assai alterato e divenuto oscuro di tinte, per cui molto deve aver perduto della sua originalità.

La Santa, uscita, da una caverna scoscesa, di cui i massi di pietra servono di fondo scuro al quadro, si presenta di prospetto, nel mezzo, in atto di passar sopra l'enorme mostro, rischiarata per metà della figura dalla luce che riceve quasi di faccia. Il mostro che si dibatte per terra attorno ad essa, volge minaccioso la testa spalancando le immani fauci e muo-

che si conserva nella Biblioteca Nazionale di Napoli, dice, che « il terzo quadro che si vede a Fontainebleau fu uno di una Santa Margherita.... È questo quadro guasto assaissimo havendo in non so che occasione patito il fuoco » (vedi Müntz, op. cit., pag. 350 in nota). Che il dipinto abbia grandemente sofferto ed in più modi, è fuor di dubbio, sia per il trasporto dalla tavola su tela, come per essere stato pulito inegualmente ed in modo che in taluni luoghi si vede la sottoposta preparazione: venne anco in alcune parti ripassato con colori; il manto rosso è tutto rinnovato. La parte meno guasta è il drago, e di questo la testa; così porzione del fondo. Il Passavant, vol. II, pag. 261, ricorda una copia di questa Santa Margherita del Louvre, la quale dalla collezione Jabach di Colonia sul Reno, passò in quella del pittore Hoffmann, nella stessa città, dopo la morte dei quali fu portata a Vienna dal Dott. Huybens per esser messa in vendita: dice però di non averla veduta, ma che gli fu affermato esser essa simile in tutto all'originale di Parigi, e soltanto in più luoghi ridipinta. Così ricorda che M. Andrae, a Offenbach, possedeva una copia in tutto simile alla precedente, ammeno che, soggiunge, non fosse lo stesso dipinto; ciò che non è impossibile.

vendo tortuosamente la enorme coda. La Santa, nell'avanzarsi, volge la testa tranquilla e fiduciosa ad osservarlo. Solleva alquanto il braccio sinistro, e tiene nella mano una piccola croce, mentre con la destra raccoglie il manto che le cade dalla spalla. La veste che indossa lascia a nudo quasi tutto il braccio destro, parte della spalla col petto e il destro piede. Le pieghe della veste delineano in bel modo le sottoposte forme della figura.[1]

[1] Il disegno per questo dipinto coi caratteri di Giulio Romano, eseguito colla penna, ombreggiato col bistro e lumeggiato di bianco, trovasi nella collezione Teyler ad Haarlem; ma noi crediamo che abbia avuto origine da qualche schizzo del maestro.

Vienna. Come si disse, questa tavola ha sofferto in più modi, ed il colore ne è divenuto opaco e scuro nelle tinte. Misura piedi 5 per piedi 3 e pollici 10, ed è indicata col n. 248.

L' Anonimo Morelliano, op. cit., pag. 72, ricorda che in casa di M. Zuanantonio Venier in Venezia, nell' anno 1528, « la tela della S. Margherita poco minor del naturale fu de man de Raffaello de Urbino, che la fece a Don.... Abate de S. Benedetto che la donò ad esso M. Zuanantonio. » Vero è che la Santa Margherita di Vienna è su tavola; ma la descrizione che l' Anonimo fa della pittura è tale, che corrisponde in tutto e per tutto a questa di Vienna, per cui è da ritenersi sia lo stesso quadro, ammenochè non si volesse credere ne fosse una copia, lo che ci par ben difficile; molto più che sino ad ora non se ne conosce, che noi sappiamo, alcun altro esemplare. Una seconda notizia di questo quadro ci dà il Boschini nelle sue *Miniere di pittura*, Venezia, 1664, a pag. 525, raccontando che l' originale di questa Santa Margherita era passato in Inghilterra, ma che una copia si trovava nella cappella della famiglia Priuli nella chiesa di San Michele dei Camaldolesi nell' isola di Murano; e infatti si legge nel *Trattato della pittura veneziana*, Venezia, 1797, vol. II, pag. 138, che vi rimase fino all' anno 1797. La quale notizia è confermata da ciò che scrisse Pietro Mariette nell' illustrazione del *Cabinet Crozat*, vol. I, pag. 7, che cioè il quadro della Santa Margherita, allora esistente presso l' Arciduca, proveniva dalla collezione del re d' Inghilterra. È pur vero, soggiunge il Mariette, che questo dipinto non si trova descritto nel Catalogo delle opere d' arte appartenenti al re d' Inghilterra, fatto da Van der Doort; ma è da notare come altri oggetti d' arte che facevano parte della collezione del re Carlo I, non sono stati ricordati in quel catalogo, per cui questo quadro potrebbe essere stato comperato per l' arciduca Leopoldo

Nella vita di Tiziano, parlando della bellissima tela della sua « Santa Margherita, » che ammirasi nel Museo di Madrid, abbiamo osservato che questo soggetto era stato dipinto da Giulio Romano, ma non era ancora stato trattato dal grande Cadorino, il quale a sua volta produsse una composizione grandiosa, splendida per le linee e piena di movimento e di vita. Ed è un' opera nella quale il grande maestro veneziano ricorda quella maniera di comporre e quel fare elegante, che tanto si ammirano in Raffaello e nelle opere dei suoi scolari.[1] Ora che, siccome ricordiamo in nota, siamo venuti a conoscere che questa « Santa Margherita » di Vienna, sino dall' anno 1528, trovavasi in Venezia, sempre più ci confermiamo nella nostra opinione, che cioè Tiziano abbia veduto in Venezia quella « Santa Margherita » prima di dipingere la sua con quelle grandi qualità del colorire, che sono a lui solo proprie ed uniche.

Madrid. Museo. La Visitazione.

Discorrendo il Passavant della « Visitazione, » ora a Madrid, osserva che, vedendosi nel quadro, da un lato, il Battesimo di Nostro Signore, puossi ritenere essere questa un'allusione al nome di battesimo del committente Giovanni Battista Branconio del-

Guglielmo governatore dei Paesi Bassi allora appartenenti alla Spagna, il quale, a quell'epoca, aveva acquistato molti quadri in Inghilterra. Egli è poi certo che quell' Arciduca partendo da Bruxelles nel 1657, andò a stabilirsi a Vienna, trasportandovi tutti i suoi oggetti d' arte, i quali per suo testamento del 9 ottobre 1661, passarono all' imperatore Leopoldo I, e trovansi ora nella Galleria del Belvedere di quella città. Tutto ciò viene a confermarsi per l' inventario o catalogo ritrovato da ultimo di quella raccolta, dell' anno 1659, ove al n. 130 si trova indicato un quadro della Santa Margherita. Vedi Passavant, vol. II, pag. 261 e seguenti, non che il Catalogo della Galleria Imperiale del Belvedere a Vienna del direttore Eduardo R. V. Engerth, Vienna, 1881, a pag. 174.

[1] Vedi *Vita di Tiziano*, vol. II, pag. 176 e seguenti.

l' Aquila, camerlengo di Sua Santità e protonotario apostolico, morto nel 1525, come leggesi in una tavola di marmo nella Cappella Branconio nella chiesa di San Silvestro in Aquila negli Abruzzi, la quale ricorda inoltre che il dipinto fu donato alla chiesa da quel prelato. Eppure, continua il Passavant, nel basso della pittura è scritto: RAPHAEL · VRBINAS · F · MARINVS · BRANCONIVS · F · F, onde potrebbero farsi da ciò altre induzioni. [1]

Sappiamo però che la tavola fu terminata prima del 2 aprile 1520, vale a dire l'anno stesso della morte di Raffaello, poichè ci è noto che in quel giorno il Consiglio della città di Aquila ed insieme le autorità ecclesiastiche, avevano deliberato che fosse vietato a qualunque pittore di trarre copie, sotto nessun pretesto, di questa tavola. L'ordine rimase apparentemente in vigore fino al 1610, nel quale anno fu ritirato in favore di Giovanni Andrea Urbani di Urbino. [2] Più tardi la chiesa di San Silvestro fu privata del dipinto con la condiscendenza di papa Alessandro VII e di Francesco Tellio de Leon, vescovo spagnuolo di Aquila. Il duca di Laurito, che comandava in quel territorio

[1] Vedi Passavant, vol. II, pag. 247, il quale inoltre racconta che il marchese Nordis mettendo in ordine gli Archivi di Aquila, trovò un documento che indicava aver Raffaello ricevuto 300 scudi per il quadro del Branconio. Ma per tale documento non si viene a conoscere qual dei due della famiglia Branconio abbia data la commissione del quadro, perchè in tal caso la questione sarebbe stata definita. L' ultimo catalogo di Madrid riporta quanto dice il Passavant senza aggiungervi nulla. Ma noi siamo disposti a credere che si possa dubitare dell'autenticità dell'iscrizione sul quadro, poichè l' iscrizione scolpita sulla tavola di marmo nella cappella Branconio ci dice essere stato commesso il quadro e regalato alla chiesa d' Aquila da Giovanni Battista Branconio, e non da Marino Branconio.

[2] Quest' ordine è stato riprodotto in nota dal Pungileoni, *Raffaello*, op. cit., pag. 120.

pel re di Spagna, ricevette dal vescovo la tavola e la mandò a Madrid, dove essa fece parte della collezione reale dell'Escuriale nel 1655,[1] e presentemente trovasi nel Museo in Madrid. Questo dipinto non solo è inferiore alle opere eseguite dall'Urbinate, ma ancora lo troviamo inferiore a quello collo stesso soggetto, dipinto da Mariotto Albertinelli, nel quale si appalesa più decoro nelle figure, maggiore armonia e proporzione nel gruppo, più naturalezza e verità, più nobiltà e sentimento; tutto ciò unito a quella maestria nel dipingere acquistata da Mariotto seguendo i precetti del suo amico Fra Bartolommeo da San Marco.[2] Però il quadro di Madrid è sempre nel suo complesso una delle migliori produzioni di Giulio Romano e del Penni, eseguita, come si notò, negli ultimi giorni della vita del loro maestro, cioè nel tempo in cui Raffaello affidava ai suoi scolari l'esecuzione delle molte e svariate

[1] A. Leosini, *Varie vicende di una Tavola di Raffaello*, Napoli, 1881.

Il Catalogo del Museo di Madrid, a pag. 675, fa sapere che questo dipinto della « Visitazione » era stato posto da Velasquez nella sagrestia del tempio dell'Escurial, dove lo ricorda il P. Santos nel 1667. Nel 1813 fu dai Francesi portato a Parigi, e la pittura dalla tavola fu trasportata in tela e venne anco restaurata. In virtù dei trattati del 1815 fu restituita nel 1822, e collocata nell'Escuriale (vedi Passavant, vol. II, pag. 248). Il quadro trovasi ora, come si disse, nel Museo di Madrid: quanto allo stato di conservazione avremo occasione di parlarne più sotto in nota.

La copia fatta da Andrea Urbani in Aquila, nel 1610, di questo quadro, non sappiamo che fine abbia avuto.

Aquila. Abbiamo veduto nella Galleria del conte Torres una buona copia in tela del dipinto della Visitazione nella stessa grandezza dell'originale, e ci fu detto essere stata fatta dal pittore Pompeo Cesura, d'Aquila. Questa copia è ricordata anco dal Passavant, op. cit., pag. 248.

[2] Il dipinto di Mariotto trovasi nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Vedasi che cosa si disse nella nostra *History of painting in Italy*, vol. III, *Vita di Mariotto Albertinelli*, a pag. 485 e seguenti.

commissioni che aveva assunte, ed alle quali tutte non poteva dedicare il suo tempo.

La Santa Elisabetta ha la capigliatura nascosta da uno scialle accomodato attorno alla testa a guisa di turbante, fermato da un nastro che le gira attorno al mento. Indossa una veste azzurro-chiara-cenerina, a cui è posto sopra un panno giallastro rossiccio quasi aderente alla persona, riunito con un nodo in vicinanza della spalla sinistra: ai piedi porta i sandali.[1] È questa la migliore delle due figure considerata rispetto all'arte, e deve essere lavoro di Giulio Romano. Se mai si potesse provare che il maestro mise la mano a dare l'ultima finitezza al dipinto, dovrebbe essere nel viso della santa piuttosto avanzata negli anni, ma tutta robusta e di regolari lineamenti. Essa muove verso la Vergine prendendole la mano colla destra abbassata, e cercando di avvicinarla a sè coll'altro braccio che tiene allungato, guardandola con compiacimento. La Vergine, mentre le stringe la mano, abbassa alcun poco la testa e gli occhi in atto modesto, tenendo la mano sinistra appoggiata al ventre, che per la sua grossezza mostra che essa è incinta. La capigliatura è ben disposta assieme ad un piccolo scialle attorno alla testa, rimanendo scoperto l'orecchio. Indossa una veste di color rosso chiaro, mentre sopra ha una specie di manto azzurro tenuto riunito da un nodo sulla spalla sinistra, ed ai piedi porta essa pure i sandali. Non manca di certa grazia: il suo aspetto è giovanile assai, ma la persona è un po' piccola rispetto alla Santa Elisabetta. Inoltre ha forme alquanto meschine, ed una tecnica esecuzione che ci fanno credere che il Penni l'abbia dipinta. In queste

[1] Il movimento della parte inferiore delle gambe e dei piedi non è abbastanza naturale.

figure, ma più nella Vergine, noi troviamo una rassomiglianza colle figure delle donne dipinte dagli scolari di Raffaello nelle loggie del Vaticano. Così dal modo con cui le due donne sono vestite, si può notare una certa trascuratezza, per non dire volgarità, che non troppo bene si addice al soggetto; onde si mostra veramente più nobile Mariotto Albertinelli nella sua bella tavola già innanzi ricordata. L' incontro della Vergine colla Santa Elisabetta nella tavola di Madrid, ha luogo nel mezzo d' una campagna, nel fondo della quale, da un lato, si scorge dietro la Vergine un colle con alcuni fabbricati; nel mezzo la valle ove scorre il fiume Giordano; dall' altro lato, dietro alla Santa Elisabetta, il Battista inginocchiato presso il fiume in atto di battezzare Nostro Signore, e due angioli colle vesti del Signore che stanno aspettando; dietro di questi, un colle con grandi massi di pietra ed alcuni alberi sulla cima.

Nel cielo l' Eterno Padre, sorretto da due angioletti, comparisce tra le nubi colle braccia stese e le mani sollevate. Questo gruppo rammenta quello dell' Eterno nel roveto ardente delle Camere, o quello nella visione di Ezechiele della Galleria Pitti, come pure l' altro nella Loggia, là dove apparisce tra le nubi a Giacobbe dormente. Da un lato mostrasi tra le nubi un terzo angelo coperto delle vesti, rivolto, colle mani giunte a preghiera, verso l' Eterno.

Questa parte, è una delle migliori del quadro, manifesta molta vita, ed ebbe certamente la sua origine dai modelli del maestro, di cui ricorda la maniera anche nell' esecuzione: eppure siamo sempre propensi a credere che anch' essa sia stata eseguita dal suo scolare Giulio Romano. [1]

[1] Madrid, Museo, n. 368; tavola trasportata su tela. Misura m. 2.00 per m. 1.45. Le fenditure della tavola possono ancora

In simili condizioni e meritevole, sotto certi rispetti, delle medesime critiche della « Visitazione, » è la pittura del giovane Precursore, eseguita nello stesso tempo, la quale trovasi negli Uffizi, ed è una bella figura di giovane come quella del Battista nella « Madonna dell' Impannata. »

Firenze. Uffizi. San Giovan Battista.

Era usanza nei primi tempi del rinascimento, che San Giovan Battista dovesse essere rappresentato quale un abitatore del deserto, con membra nerborute e magre, con la capigliatura disadorna e la barba prolissa. Raffaello immaginò in questa tela il Precursore nel deserto come un giovane sui quindici anni, ispirato e seduto su di una roccia presso ad un ruscello di pure acque, emblema della purezza della fede cristiana, in atto di proclamare colla voce il Salvatore, mentre coll' indice della mano destra sollevata indica la croce che vedesi al suo fianco, legata ad un tronco d' albero; dalla quale partono raggi di luce, volendo egli con ciò accennare alla passione e alla morte di Cristo per la salvezza del genere umano. La roccia presso la quale il santo sta seduto di fronte allo spettatore, è coperta d' erba, e qua e là

vedersi sulla tela. Una, a sinistra di chi osserva, passa attraverso il braccio destro dell' Eterno e quello dell' angioletto, scendendo sino alla spalla della Santa Elisabetta: una seconda scende dall' alto nel mezzo della pittura ed attraversa il cielo e il paese, passa sul braccio della Elisabetta e sulle mani congiunte delle due Sante, continuando sul paese; una terza taglia le vesti vicino a Santa Elisabetta; una quarta attraversa la testa della Vergine, il petto, la mano che tiene sul ventre; una più piccola taglia la veste in vicinanza dei piedi, e finalmente un' altra, che dall' alto della pittura traversa il cielo, giunge sino al paese. Tutte queste fenditure furono restaurate con colori, ma non sono le sole: la pittura fu inoltre inegualmente pulita e poi restaurata, come per esempio può vedersi nelle mani giunte delle due Sante; così i piedi sono offesi, e l' orecchio e la capigliatura col drappo della Vergine. In altre parti la pittura è ridotta di tinta fredda ed ineguale e di una superficie molto lustra.

intralciata d' edera. La gamba destra si stende alcun poco da un lato sul terreno ghiaioso, mentre la sinistra è appoggiata col calcagno su di una pietra in modo da mostrare la pianta del piede in iscorcio. Le membra sono ignude, e solo una pelle di pantera gira attorno alla metà del braccio sinistro (nella cui mano abbassata egli tiene il rotolo colla solita leggenda) e dietro la persona e sulla coscia destra. Le forme del Santo, come si disse, sono giovanili e robuste, e la folta e ricciuta capigliatura adorna i piacevoli lineamenti. Stacca sull' oscuro fondo, e la luce che emana dalla croce mette in bel rilievo la figura, mentre alcuni sprazzi di luce temperata cadono al basso ed ai lati intorno ad essa, onde scorgonsi appena gli oggetti e l' acqua che alla sua destra scaturisce dalla roccia e scorre come un ruscello, in vicinanza del legno su cui è piantata la croce. Dall' altro lato fa bel contrasto l' apertura, dalla quale vedesi in lontananza la campagna luminosa, un fiume che in mezzo vi scorre, e più lontano, un bosco verdeggiante dinanzi a montagne che staccano sul cielo, come nei paesaggi della campagna romana. Il Battista mostra forme robuste, con soverchio sviluppo muscolare, e un po' di durezza nei contorni e nel movimento che ha dell' accademico. Non sono questi certamente i caratteri propri del maestro, come non sono suoi nè il modo con cui sono modellate le parti, nè la tecnica esecuzione ed il colorito. Tutto qui mostra il lavoro della mano di Giulio Romano. Il nudo dal vero per questo San Giovanni, fatto dal maestro, esistente a Firenze tra i disegni degli Uffizi, il quale è a guisa di cartoncino da trasportarsi poi in grande sulla tela, manifesta, per l' eleganza del movimento, anche lo studio delle sculture dell' arte classica, che non seppe bene ripro-

durre Giulio Romano dipingendo per il maestro la figura in grande nel quadro, mancante alquanto, come è, di vita, d'ispirazione e naturalezza.

Secondo quanto riferisce il Vasari, questa pittura fu ordinata dal Cardinale Colonna, che la diede a Jacopo da Carpi, suo medico, in ricompensa di avergli salvato la vita. Il quadro passò poi nelle mani di Francesco Benintendi,[1] e più tardi, circa al 1589, venne a far parte della collezione degli Uffizi di Firenze.[2]

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 48: « Fece al cardinale Colonna un San Giovanni in tela, il quale portandogli per la bellezza sua grandissimo amore, e trovandosi da una infirmità percosso, gli fu domandato in dono da messer Iacopo da Carpi medico, che lo guarì; e per averne egli voglia, a sè medesimo lo tolse, parendogli aver seco obbligo infinito: ed ora si trova in Fiorenza nelle mani di Francesco Benintendi. » Dopo quanto si disse, se questo, come sembra, è il dipinto di cui fa menzione il Vasari, esso è ben al di sotto degli elogi che ne fa quello storico dell'arte.

[2] Firenze, Uffizi, n. 1127. Questa tela, che misura piedi 5 e pollici 5 per piedi 4 e pollici 10, è indicata nel catalogo dell'inventario fiorentino del 1589. La pittura ha sofferto; il colore è cresciuto, oscurato nelle tinte, e, causa forse le cattive vernici, qua e là raggrinzito: ha fatto cioè, una quantità di piccolissime vesciche, onde in molti luoghi dei pezzettini di colore sono già caduti dalla tela ed altri minacciano di cadere. In questi giorni è stato fermato il colore sulla tela, e pulita in parte la pittura dalle cattive vernici e dalla polvere che la oscurava.

Uffizi. Il disegno originale che conservasi nella raccolta dei disegni, è uno studio fatto da Raffaello da un qualche giovane modello posto nello stesso atteggiamento che vedesi nel San Giovanni del quadro, fatta eccezione del piede destro che tiene posato sopra una specie di predella, mentre, come si è detto, nella pittura tiene il calcagno su di una pietra, mostrando la pianta del piede. Questo disegno molto mal ridotto, manca della testa, del collo e di parte della spalla e del braccio destro colla mano. È indicato col n. 545, ed è disegnato a matita rossa su carta grigiastra, e nei lumi rilevato col bianco.

Vienna, Albertina. Il disegno della medesima figura che trovasi in quella raccolta non è originale, ma copia.

Lilla, Museo. In questa raccolta avvi uno studio dal modello nudo di forme sviluppate, che sembra eseguito da Raffaello per il movimento di questa stessa figura del San Giovanni. La testa qui

Il cardinale Pompeò Colonna diede probabilmente questa commissione dopochè egli fu elevato

tiene rivolta alquanto a destra; sta col braccio destro quasi steso, e colla mano piegata stringe un bastone che doveva appoggiare sul piano, mentre l'altra mano del braccio piegato è sollevata e quasi chiusa, come se si tenesse attaccato ad una corda che doveva pendere dall'alto. Il piede colla gamba destra alcun poco piegata, posa sul piano, mentre tiene l'altra gamba allungata piantando il calcagno e facendo in parte vedere il disotto del piede. È eseguito in modo largo e facile, e con quello stile che era proprio del maestro in questo suo ultimo tempo. Il disegno è a matita rossa, indicato col n. 7334. Perviene dalla collezione Fedi di Firenze.

Louvre. Come pensiero o ricerca di una figura per il San Giovanni Battista, ma di uomo fatto, abbiamo avuto occasione di ricordare questo studio assieme ad altri cinque per l'Adamo dipinto nella vôlta della Camera della Segnatura in Vaticano; studii eseguiti in fretta colla penna. Il San Giovanni siede di fronte, nella mano sinistra sollevata tiene l'asta della croce col rotolo, alla quale volge la testa, e l'altra mano è portata al seno: la gamba sinistra alquanto piegata posa col piede su di un piccolo rialzo, e l'altro piede colla gamba piegata è appoggiato in posto più basso; attorno ai fianchi e a parte delle gambe le pieghe delle vesti sono indicate con pochi segni eseguiti in fretta. Questo disegno non è tra quelli esposti al pubblico.

Piacque tanto il dipinto del San Giovanni, che fu più volte copiato.

Roma. Collezione Borghese, n. 69. Tela delle medesime dimensioni dell'originale di Firenze, attribuita a Giulio Romano, ma colorita con toni caldi nello stile di Dosso Dossi o del Garofalo.

Roma, Palazzo Spada. Povera copia in tela.

Quirinale, Palazzo. Il Passavant, vol. II, pag. 288, ricorda una copia su tavola molto oscurata nelle tinte e di disegno alquanto crudo. Il papa Clemente XII la comperò per 4000 scudi dal collegio de' Minoriti, ai quali il cardinal Carafa l'aveva lasciata per testamento. Non sappiamo qual fine abbia fatto questa tavola.

Bologna, Pinacoteca, n. 210, Tavola. Vecchia copia un po' fosca e cruda nel tono, oscura nelle ombre, e con contorni crudi e taglienti, della stessa grandezza dell'originale. Il Malvasia nella sua *Felsina Pittrice,* tomo I, pag. 44, racconta che vi era un dipinto di Raffaello col San Giovanni Battista in casa Albergati a Bologna, e senza dubbio è quello che fu lasciato a quella città dal segretario Francesco Mastri. Il quadro stette esposto

alla dignità cardinalizia nel luglio del 1517. Ma Raffaello, come più volte si è osservato, mancatogli il tempo per le molteplici occupazioni, deve aver affidata l'esecuzione anco di questo dipinto al suo scolare Giulio Romano, il quale forse, a sua volta, lasciò al Penni la cura di preparar la pittura sulla tela e di dipingere il paese. Il risultato fu una pittura, la quale, se ha evidenti contrassegni di una origine raffaellesca, difetta nondimeno dell'impronta del suo genio.

Parigi. Louvre. San Giovan Battista.

Nel Museo del Louvre trovasi indicato come la-

nella sala d'Ercole, nel palazzo municipale, fino alla costruzione della Pinacoteca, alla quale fu donato. Ved. Pungileoni, pag. 188.

Pietroburgo, Contessa Mordwinoff. Vecchia copia su tavola delle medesime dimensioni dell' originale, ma di tono uniforme e vitreo che la farebbe credere eseguita da un pittore fiammingo.

Berlino. In questa galleria avvi una copia su tavola della stessa grandezza dell' originale. Il disegno è piuttosto duro ed il colore alquanto scuro specialmente nelle ombre. Il Passavant, vol. II, pag. 289, dice che quando il quadro trovavasi a Firenze, era tenuto come copia fatta nella gioventù da Francesco Rossi de' Salviati. Il quadro è esposto nel Museo, col n. 242, ed indicato quale copia fatta da Francesco Rossi.

Darmstadt. Un' altra copia antica trovasi in questa galleria, su tavola, e della stessa grandezza dell' originale. Essa perviene, scrive il Passavant, dalla raccolta del conte Truchses, a Vienna. Ma come egli osserva, la pittura fu troppo pulita, per cui ha perduto del suo carattere primitivo: mostra di essere stata eseguita da qualche pittore della Scuola Fiorentina. Il Passavant ricorda altre copie da noi non vedute, una nella Galleria Orléans, su tavola e della stessa grandezza, portata dall' Italia in Francia dal maresciallo d' Ancre favorito della regina Maria de' Medici, e ceduta da lui al presidente de Harlay. A Londra fu comperata da Lord de Berwick, per 1500 lire sterline, ma non si vede più nella galleria Berwick; onde il Passavant suppone che sia quella che si trova presso Lord Cliford, nell' Abbazia di Tinton, presso Chepston. Si dice, che in Ispagna nel palazzo di Sant' Ildefonso, se ne trovi una buona copia. Il Bottari ne ricorda una di forma più piccola presso il vescovo Ricasoli, che fu fatta dal quadro che possedeva Francesco Benintendi. Lo stesso scrittore racconta d' aver veduta questa copia presso il senatore Ricasoli da Santa Trinita, a Firenze. Vedansi in proposito le *Bellezze di Firenze* del Bocchi, pag. 220.

voro del maestro un altro dipinto con lo stesso soggetto, ma composto in modo diverso da quello degli Uffizi. Nella tela del Louvre, il San Giovanni Battista ha l'aspetto di uomo fatto, e siede su di un rialzo di terra, che serve di fondo al quadro. Ha la testa coronata di foglie ed è soltanto coperto dalla pelle d'agnello, che dalla spalla sinistra scende lungo la figura, lasciando scoperte le forme del nudo. La testa e lo sguardo rivolge allo spettatore: posa la mano sinistra su di un tronco d'albero, tenendo il rotolo colla solita leggenda, mentre colla destra sollevata accenna alla piccola croce piantata sopra un rialzo di terra, che è alla sua sinistra. Bene osservando il movimento, che ha molto dell'accademico, ci pare riscontrare in esso, benchè l'azione si presenti diversamente, un certo rapporto con quello della figura dell'Adamo, seduto di fianco sopra un tronco d'albero, in atto di stendere la mano sinistra per ricevere il frutto che Eva gli porge, quale vedesi in uno degli affreschi della Loggia Vaticana. Questo dipinto del Louvre è stato tanto pulito, che in alcune parti si scorge la tessitura della tela, e quindi fu restaurato. Il colore è divenuto così oscuro nelle tinte, specialmente del fondo, da rendere difficile di poter affermare se il pittore sia stato Giulio Romano, od un altro di quella Scuola.[1]

[1] Louvre. Tela, figura poco meno del naturale, con fondo di paese. Questo quadro era stato concesso, nel 1820, per domanda fatta dal duca di Maillé alla chiesa di Longpont (Seine et Oise). Per il cattivo stato di conservazione in cui trovavasi, rimase presso il Duca, e alla sua morte fu venduto. M. Cousin negoziante di quadri, lo comprò per 59 franchi, e dopo averlo fatto restaurare chiedeva 60,000 franchi al Governo, che lo reclamava come proprietà inalienabile dello Stato. Un processo ebbe luogo tra gli eredi del duca di Maillé e M. Cousin. Un' ordinanza della Corte Reale fece restituire nel 1838 questo dipinto alla lista civile. Vedi in proposito

Il prelato al quale Raffaello mantenevasi inalterabilmente devoto in questi anni, era il cardinal dei Medici.

Raffaello e Sebastian del Piombo avevano entrambi ricevuto la commissione di dipingere ciascuno un quadro da altare pel Cardinale stesso nel 1517. L'astuto Prelato desiderava profittare della rivalità tra i due maestri, perchè istigati da reciproca emulazione, egli sarebbe infine venuto in possesso di due bellissime opere. Sebastiano, che era meno occupato del suo competitore, erasi pure stretto in intimità con Michelangiolo, e aveva da lui ottenuto un disegno e alcuni studi per ciascuna figura. Con tale aiuto potè dipingere la sua tavola del Lazzaro risorto. Mentre il lavoro progrediva, Sebastiano scriveva al Buonarroti nel luglio di quell'anno, che egli non aveva dato termine al lavoro, perchè non voleva che Raffaello lo vedesse sino a che non avesse finito il suo.[1]

Così abbiamo già veduto che il Paulucci nell'anno

Passavant, vol. II, op. cit., pag. 290, nonchè il Catalogo del Museo del Louvre, pag. 209 e 210.

Uno stemma gentilizio che è posto sul rovescio del quadro, è stato riconosciuto appartenere ad Artur Gouffier ed a Gouffier Trémouille. Ed è pur noto che Claudio Gouffier possedeva la pittura ad Oiron nel Poitou l'anno 1532. Il marchese de la Feuillade la diede dipoi a Luigi XIV. Vedi B. Fillon, nella *Chronique des Arts*, 1867, pag. 108.

Londra, Museo Britannico, Collezione Payne Knight. Trovasi un disegno di una figura nuda dal modello, indicata come opera di Raffaello, la quale ha una qualche analogia col movimento del San Giovanni Battista del Louvre. Il modello in questo disegno siede quasi di fronte; tiene la gamba sinistra col piede appoggiato a terra, e l'altra quasi stesa sopra un rialzo (indicato questo da una linea curva); posa la mano sinistra sulla coscia, e l'altro braccio allunga dallo stesso lato, tenendo nella mano un bastone. Lo stile è troppo trascurato per poter essere con sicurezza attribuito a Raffaello.

[1] Lettera di Sebastiano del Piombo a Michelangelo, da Roma, 2 luglio 1518. Vedi addietro, a pagg. 112 e 113.

seguente scriveva al duca di Ferrara, che gl' indugi per dar compiuta la Trasfigurazione, erano occasionati dalla assenza del cardinal de' Medici.[1] Nel settembre del 1519, Raffaello aveva così mandato avanti il suo lavoro, che il Paulucci, scriveva al Duca di Ferrara, in questi termini: « ha (Raffaello) expedita una tavola di Mons. R.mo Medici che intendo esser una bellissima cosa. »[2] Intanto li 29 dicembre dello stesso anno, Sebastiano scriveva a Michelangelo: « Oltra di questo vi fo intender come io ò finito la tavola, ed òlla portata in palazzo; e più presto è piaciuta ad ogniuno, che dispiaciuta, ecepto agli ordinari, ma non sanno che dire. A me basta che monsignor reverendissimo mi ha detto che io l' ò contentato più di quello lui desiderava: e credo la mia tavola sia meglio disegnata che non sono i panni ed arazzi che son venuti da Fiandra. »[3] Si vede che alludeva agli arazzi eseguiti dai cartoni di Raffaello, per la cappella Sistina.

Ancora sulla tavola di Sebastiano del Piombo Leonardo Sellajo mandava, come sappiamo, al Buonarroti da Roma il 1° gennaio 1518, la notizia che Bastiano aveva presso che finito il quadro, il quale era per riuscire in modo che, quanti intendenti ci erano, lo mettevano di grandissima lunga sopra a Raffaello. Parlando poi della vòlta d' Agostino Chigi, la chiama cosa vituperosa a un gran maestro: peggio assai che l' ultima stanza di Palazzo: di modo che Bastiano non teme niente.[4]

[1] Lettera del Paulucci al duca di Ferrara, in data di Roma, 14 maggio 1519: vedi indietro, a pag. 175.

[2] Il medesimo al medesimo, 3 settembre 1519: vedi indietro, a pag. 177.

[3] Gotti, *Vita di Michelangiolo*, vol. I. pagg. 126-127, e vol. II. pag. 56.

[4] Vedi indietro, a pag. 135.

Non avendo Raffaello adempito ancora all' impegno assuntosi per il Duca di Ferrara, e sollecitando questi il suo agente perchè il pittore mantenesse la promessa, il Paulucci scriveva da Roma al Duca, il 21 marzo 1520, cioè nove o dieci giorni prima che Raffaello cadesse ammalato, di aver trovato l' artista disposto a servire S. E., e di essere stato finalmente ammesso in sua casa a vedere quelle tavole intorno a cui lavorava, le quali erano bellissime al suo parere.[1]

Roma. Vaticano. La Trasfigur.

Per la tavola della Trasfigurazione era stato pattuito il prezzo di 655 ducati di camera, dei quali 224 rimasti insoluti alla morte di Raffaello, furono riscossi da Giulio Romano, nella sua qualità d' erede, due anni dopo.[2]

E non abbiamo difficoltà a credere che, non essendo essa stata finita dalla mano del maestro, il suo scolare Giulio Romano ne avesse dato il compimento, assistito dal Penni. Vero è però, che il Vasari, discorrendo di questa tavola, afferma, che Raffaello « di sua mano continuamente lavorando, (la) ridusse ad ultima perfezione. »[3] Pure, se osserviamo il dipinto, come a suo luogo noteremo, vi sono alcune parti, le quali dimostrano che alla morte di Raffaello la tavola

[1] Vedi indietro, a pag. 181.

[2] Fu Baldassare Castiglione che scrisse da Roma il 17 maggio 1522, pregandolo di far avere a Giulio la somma dei 224 ducati che doveva avere quale erede di Raffaello. Nell' archivio di Santa Maria Novella a Firenze si trova, a c. 316 del Libro dei debitori e creditori, segnato *A*, sotto l' anno 1522: « Giulio dipintore di contro, dee avere ducati 224 d' oro di camera, facciamoli buoni, per conto della tavola da altare dipinta da maestro Raffaello d' Urbino, che si donò alla chiesa di San Pietro a Montorio di Roma, benchè detta tavola costò ducati 655 di camera. » Vedi Bottari, *Lettere pittoriche*, tomo IV, pag. 3, e la nota aggiunta al testo del Vasari.

[3] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 48-49.

Tavola XIII

La Trasfigurazione (Galleria del Vaticano).

non era terminata. Così è anco da ricordare, che Raffaello faceva questa tavola della Trasfigurazione in concorrenza coll' altra della Resurrezione di Lazzaro di Sebastiano del Piombo, uno dei più abili coloristi della Scuola Veneziana, che aveva avuto il soccorso del disegno e degli studi fornitigli dal più potente ingegno del rinascimento, Michelangiolo Buonarroti. Ci par dunque difficile che in tali circostanze Raffaello non volesse condurre il dipinto tutto di sua mano; per cui è da credere che la malattia seguìta da morte, gliel'abbia impedito. Il Vasari, parlando di questo capolavoro dell' Urbinate, osserva: « E se non avesse in questa opera, quasi per capriccio, adoperato il nero di fumo da stampatori; il quale, come più volte si è detto, di sua natura diventa sempre col tempo più scuro, ed offende gli altri colori coi quali è mescolato; credo che quell' opera sarebbe ancor fresca come quando egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti. »[1] Noi pensiamo che Raffaello si sia tenuto a questo partito per condurre più sollecitamente a termine l'opera, e che dopo la sua morte, non essendo essa compiuta, se ne sia fatto un uso soverchio da chi dovette porvi la mano; come ne possono fare testimonianza le opere che d' ora innanzi furono eseguite da Giulio Romano e da altri scolari e seguaci della maniera dell' Urbinate. Il quadro, da quando lo vide Vasari, ha peggiorato. La tavola, portata a Parigi al tempo di Napoleone I, era divenuta tanto scura nel colorito che ben poco vedevasi della pittura, a causa delle cattive vernici, sicchè si credette necessario di ripulirla.[2] Quantunque questa operazione possa essere stata fatta con molta cura, pure si riconosce, osservando

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 54 e 55.
[2] Vedi Passavant, vol. II, pag. 294.

il dipinto, che i colori non sono in perfetto accordo, e la pittura ha qualche cosa di crudo e di duro. Ma dopo tutto, presa nel suo complesso, essa resta sempre uno dei più grandi capolavori del secolo XVI.

Nella disposizione della parte superiore della tavola, cioè della Trasfigurazione, Raffaello non poteva a meno di seguire il tipo tradizionale consacrato dall' arte cristiana, di cui un esempio, tra gli altri, si può trovare anche nei dipinti della chiesa superiore di San Francesco in Assisi, ove, entro ad una mandorla, è rappresentata di fronte, sospesa in aria, con le braccia sollevate, la figura di Cristo, la quale sembra tenere un libro chiuso nella mano sinistra. Ai lati, sopra un piccolo rialzo di terreno, stanno in ginocchio i profeti Mosè ed Elia, e sotto, giacenti sul suolo, le figure dei tre apostoli, Pietro, Giacomo e Giovanni, dei quali non è quasi più possibile distinguere i movimenti, tanto poche son le traccie che ne restano.[1]

Questo soggetto vediamo alquanto più tardi trattato, in modo veramente grandioso, secondo un disegno di Giotto, da Taddeo Gaddi suo scolare, in uno dei quadretti che ornano la Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Firenze, i quali un tempo trovavansi nella sagrestia della chiesa di Santa Croce: e così, da Andrea Pisano, tra i rilievi della porta di bronzo del Battistero Fiorentino. Tanto nel dipinto del Gaddi come nel bronzo del Pisano, il Salvatore è rappresentato sul monte Tabor, librato in aria, colle braccia e le mani aperte, con Mosè ed Elia inginocchiati ai lati, mentre sotto stanno i tre apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni prostrati a terra, sgomenti dalla luce straordinaria che splende nel

[1] Vedi il nostro vol. I, pag. 263.

cielo, dalla quale con movimenti diversi cercano di farsi riparo.[1]

In questo modo, e più o meno efficacemente tutti i seguaci del grande riformatore dell' arte, trattarono questo soggetto: e noi crediamo che tali rappresentazioni non siano sfuggite a Raffaello, il quale però diede alle figure forme nuove con un' arte dove apparisce tutto il progresso che essa aveva fatto dal tempo di Giotto sino a lui. Ma se ben si considera intorno alle condizioni dell' arte nel secolo XIV, Giotto, come più volte si è osservato, è grande rispetto al tempo suo, quanto Raffaello, Leonardo e Michelangelo rispetto al loro. Questa composizione trattata da Giotto in modo così grandioso, raggiunse con Raffaello il suo maggior grado di perfezione. Se non che Raffaello ebbe anco a lottare con un' altra grande difficoltà, quella cioè, di dover riunire due scene diverse in un sol quadro: la Trasfigurazione sul monte Tabor, e, sotto il monte, la guarigione dell' indemoniato.

Fatta eccezione della Deposizione di Cristo al sepolcro, non v' ha forse alcun' altra composizione, alla quale Raffaello dedicasse maggiore studio o maggior cura di quella che pose nel quadro pel Cardinale de' Medici. Non possiamo pretendere di conoscere tutti gli studi che furono fatti per questo dipinto. Abbiamo però un disegno dell' intera composizione di figure nude, messa insieme, come sembra, da Giulio Romano, coll' aiuto dei parziali studi del maestro;[2] e parecchi disegni di mano di Raffael-

[1] Vedi *Vita di Taddeo Gaddi* e *Andrea Pisano* nella nostra *Storia della pittura in Italia*, vol. II, pag. 31 e pag. 3.

[2] Vienna Albertina. Schizzo a penna ed inchiostro dei nudi della intiera composizione, quale fu adottata per la pittura. Misura pollici 20 per pollici 14 1/4. Sembra messa insieme da Giulio Romano, che la ricavò dagli studi di Raffaello.

lo, rappresentanti figure nude, fatte dal vero, per la parte inferiore del dipinto, i quali bastano a provare quanto amore ponesse il maestro in quest' opera, perchè avesse buona riuscita. [1]

[1] Vienna, Albertina. Misura pollici 4 5/6 per pollici 5 1/2. Studio a matita rossa del modello nudo per la figura dell' apostolo col libro, che trovasi nel quadro seduto sul davanti a sinistra di chi osserva. Varia però leggermente dalla figura del quadro nel movimento della testa, e per il modo con cui tiene il libro. Disegno condotto a fine in tutte le parti con molta maestria.

Stessa collezione. La medesima figura vedesi insieme con quella dell' apostolo che, dietro di essa, accenna all' alto coll' indice della mano sinistra sollevato, come nella pittura. Studio a matita rossa. Misura pollici 11 1/3 per pollici 8 7/12. Sono due bellissimi nudi, che per l' azione corrispondono a quelli del quadro.

Inghilterra, Chatsworth. Collezione. Trovasi una bella replica di quest' ultimo disegno dell' Albertina, lavoro, a quanto sembra, del Penni, fatto probabilmente allo scopo di aggiungervi i panneggiamenti.

Londra. Museo Britannico. Testa dell' apostolo seduto, ombreggiata e finita in matita nera, di grandezza naturale, e punteggiata per essere trasportata sul quadro. Misura pollici 15 3/4 per pollici 13 3/4. Pervenne successivamente dalle collezioni Flinck, Devonshire, Lawrence, e re Guglielmo d' Olanda. In questo studio la testa è più calva, i capelli sono più lunghi. È eseguito con molta maestria.

Vienna, Albertina. Nudi di tre apostoli nel centro del quadro, in vicinanza al monte Tabor. Studio a matita rossa. Misura pollici 12 1/2 per pollici 10 1/12. Le figure di questo disegno sono identiche alle figure degli apostoli nella pittura, con questo che una delle figure nel disegno, quella, cioè, dell' apostolo che tiene la sinistra sull' anca e coll' indice dell' altra mano accenna al suo vicino che gli sta a destra, il fanciullo ossesso, è rappresentata da un modello di giovane senza barba, mentre nel quadro è barbuto. La terza figura rappresenta l' apostolo che dietro agli altri due sporge innanzi la testa per osservare, e nel disegno tiene il braccio destro steso da quel lato. È uno studio eseguito con molta abilità.

Oxford, n. 137. Disegno a matita nera. Misura pollici 19 3/4 per pollici 14 1/2. Grandezza naturale. Studio ombreggiato della testa e delle mani dell' apostolo ricordato nell' ultimo disegno, cioè quello nel mezzo, seduto, che mette le mani in avanti, vedute quasi di scorcio; più lo studio della testa col collo e delle mani portate al seno del giovane veduto quasi di profilo, dinanzi al compagno rivolto, come nel quadro, dallo stesso lato. Nella pit-

È noto che il grande Michelangelo, dopo essersi convinto che nessun artista aveva potuto compren-

tura esso ha forme più giovanili e più piacenti, ed è abbellito di più lunghi e copiosi capelli, che gli cadono sulle spalle. Il trattamento di questo disegno è ammirabile.

Medesima collezione, n. 138. Misura pollici 10 3/4 per pollici 9 1/4. Testa barbuta in grande dell'apostolo che, nel quadro, accenna all' ossesso, della quale si trova disegnata tutta la figura ignuda coi suoi due compagni nel foglio dell' Albertina già ricordato. Non è un disegno originale.

Londra, Collezione Malcolm. Testa identica alla precedente e che si dice essere originale. Questo disegno non è stato veduto dagli autori.

Louvre. Due altri studi dal nudo dell' apostolo giovane che si china, di cui abbiam descritto lo studio della testa e delle mani, che porta il n. 137 ad Oxford; e d' un altro nudo davanti a quello, veduto egualmente quasi di profilo, colla mano destra piegata al seno, e coll' altro braccio che, sollevato, accenna all' alto, mentre la testa è rivolta dallo stesso lato di quella del compagno, conforme agli stessi due apostoli nella tavola. Studi a matita rossa eseguiti mirabilmente nello stile più energico del maestro.

Milano, Ambrosiana. Bello studio a matita rossa dei nudi dell' ossesso e del padre, simili alla pittura, fatta eccezione della testa di quest' ultimo, che ha forme troppo diverse.

Chatsworth. Figura ombreggiata con terra d' ombra e colle luci rilevate col bianco, per il Mosè. Disegno molto debole nella maniera del Penni.

Oxford, Galleria, n. 139, 140 e 141. Studi di due mani, di un piede sinistro e di un piede destro, apparentemente di donna. Grandezza naturale, disegnati colla matita nera e lumeggiati col bianco. Questi frammenti che nel catalogo antico, ai numeri 25, 135, 138, erano indicati come studi fatti dal maestro per la Trasfigurazione, al Passavant, vol. II, pag. 499-50, vedendo che essi hanno i contorni bucati collo spillo, parve che potessero aver servito per una copia fatta dal quadro, e forse per quella di Francesco Penni. A dire il vero però, come è osservato nel catalogo di Oxford, non si trova che corrispondano alle figure della Trasfigurazione.

Chatsworth. Testa di un apostolo e il contorno separato d' una mano alzata verso il cielo, già menzionato come studio per il cartone del San Paolo a Lystra (vedi vol. II, pag. 357). Sembra abbia servito anco per il discepolo che indica il Salvatore nella Trasfigurazione, poco fa menzionato tra gli altri disegni per questa tavola.

Il Passavant, vol. II, pag. 245, ricorda che, nel palazzo Albani a Roma, vedevasi un cartone della Trasfigurazione che Papa Cle-

derlo ed assisterlo nel dipingere le sue creazioni con quella maestria e quel carattere che erano a lui proprii, licenziò i pittori fiorentini che aveva fatti venire, e d' allora in poi non volle altro aiuto se non che per i lavori assolutamente secondari e poco importanti. In tali condizioni egli produsse gli affreschi della vôlta della Sistina con quella grande abilità e quella meravigliosa riuscita quale solo fu ottenuta, sotto altri rispetti, da Raffaello, nel capolavoro della « Madonna di San Sisto. »

Ma Raffaello non aveva la fibra e la forza di carattere del gran fiorentino. Egli, d' indole amabile, non sapeva rifiutarsi a tutte le esigenze della corte pontificia e delle persone più influenti, sebbene sapesse, e ne fosse anco stato avvertito dagli amici, in quali critiche egli sarebbe incorso coll' affidare l' esecuzione dei suoi dipinti a mani diverse.

E questo è tanto vero, che di tempo in tempo sentiva il bisogno di eseguire qualche sua creazione da sè, per tener alto il prestigio del suo nome.

Il quadro della « Trasfigurazione » avrebbe dovuto essere una di queste opere; ma benchè il Vasari, come si è già detto, racconti che Raffaello, di sua mano continuamente lavorando, riducesse ad ultima perfezione la tavola della Trasfigurazione, si può riconoscere dalla pittura, che egli, perchè colpito dalla morte, non ebbe il tempo di dipingere di sua mano

mente XI (Albani d'Urbino) comperò a prezzo molto elevato, come riporta il Taja, perchè non andasse in Inghilterra; il qual cartone differisce in molte parti dal quadro originale. La cattiva esecuzione di questo cartone rivela a tutti i conoscitori che quel pontefice fu ingannato, perchè gli fu venduta come originale una copia, fabbricata da un qualche abile falsificatore. Ci si dice che esso sia quello che trovasi presso il signor Marinangeli, nel Palazzo della Compagnia di Assicurazione Gresham in via della Mercede, a Roma.

che forse circa due terzi dell'opera. Se tutto il quadro fosse stato eseguito dalla stessa mano che eseguì la visione del Salvatore librato in aria tra Mosè ed Elia e i due santi Diaconi sul monte; il rimanente della pittura in quella parte del fondo, e l'apostolo nella parte di sotto seduto a sinistra di chi osserva, con un libro aperto, non avremmo da deplorare che l'ultimo lavoro di questo artista immortale, sebbene resti pur sempre una delle sue più belle creazioni, non mostri in tutto quelle grandi qualità che troviamo nella « Madonna di San Sisto, » cioè nel vero capolavoro dell'Urbinate, unico per il sentimento, l'ispirazione e la grandiosità delle forme, come per la bellezza del colorito.

Il soggetto che Raffaello aveva da trattare era uno dei più difficili. Doveva tenersi al passo del Vangelo di San Matteo, nel quale si racconta che un fanciullo posseduto dal demonio, era stato condotto dinanzi agli apostoli mentre questi trovavansi presenti alla Trasfigurazione di Cristo.[1] San Pietro, San Giacomo e San Giovanni si riscuotono dal loro torpore: il Redentore, con allato Mosè ed Elia, si alza verso il cielo. Egli stava prima pregando sulla cima del Tabor fino alla quale i suoi più diletti discepoli lo avevano seguito, mentre gli altri erano rimasti ai piedi del monte.

La famiglia del fanciullo posseduto dal demonio incontra questi discepoli, appunto quando il miracolo sta per compiersi. I due episodi così combinati hanno la sanzione della Scrittura, e non può accusarsi Raffaello di aver ceduto ad un capriccio di artista se li unì in una sola composizione.

Il Salvatore vedesi di fronte allo spettatore, librato in aria con le braccia alzate, le mani aperte e

[1] Matteo, cap. XVII, v. 16.

la faccia e lo sguardo rivolti all' alto. Mosè ed Elia son discesi per raggiungerlo.

La corta barba, i biondi e ricciuti capelli del Salvatore, si muovono con eleganza all' intorno dei suoi nobili lineamenti. Il candido manto che avvolge la figura, spinto a vortici dal vento è sollevato in parte dietro alla spalla ed al braccio sinistro. Il panneggiamento è adattato con tale abilità, da aggiungere grazia e leggerezza.

È questa una figura, bella nell' azione, perfetta per le proporzioni, sublime per la bellezza delle forme e dei lineamenti. La finezza con cui questa grande creazione è stata eseguita, è veramente tale che la figura pare illuminata dallo splendore soprannaturale che la circonda e si spande, assieme a quello che irradia dalla testa, tutto all' intorno, mettendo in luce parte delle vicine figure di Mosè e di Elia che gli stanno ai lati, ma alquanto più basse, rivolte ad essa; e le nubi in cui è avvolta la soprannaturale visione; ed in parte i tre apostoli che stanno sul monte; mentre una luce più temperata piove sulle figure dei due santi diaconi che vedonsi da un lato inginocchiati, intenti alla visione. Effetto questo di luce reso più potente dalla parte oscura delle nubi all' intorno e dal monte Tabor su cui avviene questa manifestazione della Divinità. Mosè si riconosce per il suo ben noto tipo e i due raggi di luce sulla fronte: sta alla destra del Cristo, figurato quasi di schiena e colla testa e lo sguardo diretti al Salvatore, portando nelle mani strette al seno le tavole della legge. Tiene la gamba sinistra stesa in giù, l' altra alquanto piegata indietro. I capelli e le vesti aderenti alla persona, sono in parte sollevati e agitati dal vento dietro di essa. Elia dall' altro lato è di profilo, rivolto a Cri-

sto, con un libro chiuso appoggiato al seno. Tiene stesa la gamba sinistra colla punta del piede in giù, e l' altra alcun poco rialzata.

Anche i suoi capelli sono mossi dal vento, e così le vesti sollevate a vortici tortuosi dietro di lui. Se il grandioso atteggiamento del Cristo dimostra che, in quel momento, egli si è sollevato da terra verso il cielo, le mosse dei due profeti ai lati sono come di persone scese in quel momento dal cielo per incontrarlo. I tre apostoli che stavan dormendo sul monte, risvegliati dal loro torpore, tremano colpiti dallo splendore divino. San Pietro sta prostrato in ginocchio piegando tutta le persona, colle mani giunte e la testa e gli occhi rivolti al suolo. Presso a lui San Giacomo appoggiato col gomito del braccio sinistro a terra, tiene la gamba destra piegata, l'altra stesa, mostrando le piante dei piedi, mentre col portare la destra mano alla fronte cerca difendere gli occhi dal subitaneo splendore. San Giovanni dall'altro lato, piegato sulla gamba sinistra, si spinge indietro, tenendo l' altra gamba allungata ed il piede appoggiato a terra. Stende il braccio sinistro colla mano aperta, mentre tiene alzata l'altra mano alla fronte per coprirsi gli occhi colpiti dai raggi della luce celeste. Da un lato, sulla cima del monte, a sinistra di chi osserva, vi sono presso un albero fronzuto due santi diaconi rivolti, l'uno colle braccia abbassate e le mani aperte, quasi rapito in estasi, ed il suo vicino colle mani giunte in atto di preghiera, a contemplare la celeste visione.

L' anacronismo cui dà luogo l' aggiunta di queste figure, è stato oggetto di severi commenti. È da pensare che Raffaello sia stato a ciò indotto per volere del committente, cosa certo alla quale Michelangelo non si sarebbe piegato. È probabile, come osserva il Pas-

savant,[1] che questi due diaconi siano i santi Giuliano e Lorenzo, che alluderebbero ai nomi del padre e dello zio del cardinale. Ma vi è anco da notare che, mentre i tre apostoli sono colpiti da quella apparizione, i due santi stanno osservando con aria di compiacimento, la gloria celeste che si presenta a loro dinanzi, come si trovassero a grande distanza da essa. Raffaello, dovendo raffigurarli nel quadro, affinchè tutta l'attenzione rimanesse ugualmente attratta dal soggetto principale, a bella posta li dipinse in quell'attitudine, come appunto se si trovassero lontani in modo da non esser colpiti dallo splendore al pari dei tre apostoli che sono vicini all'apparizione del Cristo. È stato detto con qualche parvenza di verità, che la scena così maestosamente dipinta, era artificiosamente connessa, se pur connessa poteva dirsi, con quella parte della composizione dove è rappresentata la famiglia del giovane ossesso, la quale giunge ai piedi del monte ove incontra i discepoli. I gruppi in questa parte del quadro sono pure pieni di varietà e di vita, e posti insieme con studiata abilità. Ma la verità e il realismo per cui queste qualità si trovano accresciute, non formano gli elementi naturali caratteristici del pittore, di cui sono invece la grazia e la gentilezza. Noi ammiriamo l'energia dell'artista, ma non vi troviamo la più spontanea prova del suo genio, e ciò anche indipendentemente dal modo usato nella coloritura, dai danni che per essa ne ebbe a patire il quadro, e dall'evidente intervento di Giulio Romano, assieme forse al Penni, in quella parte della tavola di cui l'ossesso forma il centro; indipendentemente poi dal fatto stesso che la distribuzione

[1] Passavant, *op. cit.*, vol. II, pag. 291.

dei due principali episodi era una difficoltà troppo grave anche per un artista del genio di Raffaello.

Sebastiano del Piombo invece, dipingendo il miracolo del « Lazzaro risorto » non aveva da superare tante difficoltà come il suo competitore, non dovendo occuparsi che di una sola scena. A Raffaello era necessario di riunire nella « Trasfigurazione » due fatti troppo diversi nel loro aspetto pittorico: pur tuttavia, una volta accettato che si possa trattar questo tema, devesi anche riconoscere la grande abilità con cui la combinazione de' due soggetti fu eseguita. È assai probabile, anzi lo crediamo, che Michelangiolo avrebbe rifiutato di assumere un tal lavoro, che l'avrebbe condotto alla inosservanza dei principii artistici più elementari: ma Raffaello, come già si disse, non si sentì in grado di opporsi alla volontà del committente, e, raccolte tutte le sue forze, si mise all'impresa, di cui il risultato, se non assolutamente, almeno relativamente, fu molto prossimo ad un brillante esito, quale poteva attendersi dal genio dell'Urbinate. Un recente critico ha molto a proposito citato il Goethe in difesa di questo sforzo raffaellesco.[1] Egli è d'avviso che Raffaello non abbia trasgredite le norme scientifiche dell'arte, formando di due scene diverse una sola composizione.

Coll'aver accettato di attenersi fedelmente al testo biblico, egli si obbligò ad eseguire due rappresentazioni che possono considerarsi tanto l'una dall'altra distinte, quanto l'una coll'altra congiunte.

L'anello, per così dire, di congiunzione che unisce le figure dei gruppi del primo piano con quelle che stanno sul monte Tabor, è direttamente stabilito dal gesto dei due discepoli, che stanno dal lato sinistro ai piedi del monte; dei quali uno seduto presenta allo

[1] Springer, *Raffaello e Michelangelo*, vol. II, pag. 192.

spettatore il dorso, e colla testa è rivolto ai due compagni che gli stanno di contro, richiamando così la loro attenzione verso il cielo irradiato dalla visione a cui accenna coll'indice della mano sinistra; e l'altro in piedi, che, rivolto verso il giovane ossesso, mentre solleva il braccio destro, indica coll'indice il Salvatore che può sanare ogni male. L'ossesso, un giovane di forme robuste, sta loro di contro dall'altro lato, tenuto per i fianchi dal genitore; col braccio destro violentemente sollevato e l'altro abbassato, colle mani aperte in preda a convulsioni, mostra lo sforzo e la violenza che prova nella tensione e nel gonfiar dei muscoli, negli occhi spalancati, nel ruotare delle orbite in senso contrario, piegando alquanto la testa verso lo spettatore. Le sue membra contorte son coperte, dalla cintola in giù fino quasi alle ginocchia, da un panno che è legato attorno ai fianchi. Il padre, col mento coperto da folta e ricciuta barba, e con folti e ricciuti capelli, corrugando la fronte e stringendo le labbra, mentre sostiene, come si notò, per le ascelle il figlio, si caccia innanzi colla testa fissando con occhio attonito gli apostoli, di cui pare che abbia or ora udito le parole. La donna che sta alla destra del giovane ossesso, inginocchiata presso di lui, sembra essere la madre, la quale pure spinge innanzi la testa verso gli apostoli, e coll'indice della mano destra, piegando il braccio, accenna loro il figlio, raccomandandosi con volto pieno di passione per la guarigione di esso. Questo volto femminile pieno di sentimento e bellamente modellato, ci richiama alla memoria il tipo raffaellesco che abbiamo veduto nella Santa Caterina della Galleria nazionale di Londra, il quale è pur riprodotto nella Madonna di casa d'Alba, e da ultimo nelle Marie dello Spasimo di Sicilia, con quelle for-

me e quei miglioramenti che l' Urbinate andava facendo col continuo studio della natura. In vicinanza a questo gruppo trovansi i parenti, uno dei quali si fa innanzi tutto supplichevole colle braccia mezzo sollevate, le mani aperte e gli occhi rivolti agli apostoli che gli stanno di contro; un secondo col braccio destro sollevato e la mano aperta, sembra rivolga animatamente a quelli la parola.

Dietro di queste, altre figure stanno all'intorno, una delle quali è in ginocchio; le altre in piedi e mezzo nascoste, si muovono in ben appropriati atteggiamenti, per vedere quello che fanno gli apostoli. Nel mezzo del quadro stanno quattro apostoli, uno dei quali, stendendo il braccio, accenna coll'indice al vicino, a cui volge la testa, l'indemoniato, mentre l'altro si caccia innanzi per osservarlo. Un terzo dinanzi a loro, seduto colle gambe piegate da un lato, a destra, colle braccia alquanto sollevate dinanzi a sè e le mani aperte, è rivolto con vivacità di atteggiamento all'ossesso. Dinanzi a questo è figurato l'apostolo giovane, dagli abbondanti capelli ricciuti che gli cadono sulle spalle, dal bel profilo imberbe e dal mento rotondeggiante, il quale si spinge innanzi colla persona tenendo le mani al petto. È in questo gruppo che si trova quell'armonia di linee che Raffaello seppe sì bene esprimere nei giovani inginocchiati dinanzi all'altare della Disputa nella camera Vaticana. Queste figure fanno un bel contrasto con quelle degli altri apostoli, egualmente pieni di vita, di movimento e d'espressione, che hanno pure dignità di lineamenti, severa grandiosità d'aspetto, tipi e forme variate secondo il carattere proprio a ciascuno. L'ampiezza e l'energia delle forme palesano le tendenze realistiche di Raffaello ne' suoi

ultimi anni; e sotto questo punto di vista è prevalente quel vecchio apostolo pieno di energia, che sta seduto, quasi di profilo, sul primo piano, da un lato, con una gamba allungata in avanti, di cui la figura si riflette in parte nell'acqua di uno stagno del quale vedesi appena un lembo. Questo discepolo mezzo calvo stava leggendo, e la venuta del giovane ossesso colla sua famiglia, lo ha interrotto dalla lettura. Egli tiene colla mano destra un grande volume aperto, appoggiato ad un tronco d'albero, tra le erbe; e mentre allunga l'altro braccio e stende la mano in segno di meraviglia, solleva la testa cacciandosi alquanto innanzi a guardare il giovane ossesso. In questa figura specialmente, come nella parte superiore della tavola colla Trasfigurazione, trovasi concentrato tutto il genio di Raffaello e tutta la sua arte meravigliosa.

La forma grandiosa e robusta, perfettamente disegnata e modellata, le membra eseguite in modo eccellente con gli scorci resi con grande maestria, le mani ed i piedi di una estrema correttezza, ed i panneggiamenti oltre ogni dire naturali, che coprono in modo largo e spazioso la figura; tutto si combina con una splendida gradazione di luci e d'ombre in modo da produrre un effetto ammirabile. Vedendo questa figura è naturalmente lecito di pensare che Raffaello fosse mosso ad eseguire una così mirabile creazione da quella sua rivalità con Sebastiano del Piombo, che egli voleva superare in ogni elemento dell'arte più elevata, pur mantenendosi entro i limiti del reale, che solo Michelangiolo poteva osare di oltrepassare in modo tanto grandioso.

Da questo lato, dietro ai due apostoli che accennano al Cristo, havvene due altri, il primo dei quali volge la testa e, tenendo le mani sollevate in atto di

meraviglia, sta con espressione mesta osservando l'ossesso; il suo vicino colla testa alquanto abbassata è rivolto all'apostolo che accenna ad esso l'apparizione del Salvatore sopra il monte.

Il primo piano della composizione sul davanti è completato da una bella figura di donna inginocchiata, coperta da un ampio panneggiamento, salvo le braccia, la spalla sinistra e il piede. Questa figura presenta la schiena allo spettatore, ma volge animata la testa, di profilo, verso l'apostolo che le sta di contro, accennando ad esso colle braccia tese, il giovane ossesso alla destra di lei. L'atteggiamento di questa donna ci richiama alla memoria il movimento animato e pronto di quella, che inginocchiata e veduta quasi allo stesso modo di schiena, osserva l'Eliodoro gettato per terra e percosso dai messaggieri celesti. Le forme sue ripiene rassomigliano a quelle delle donne che nell'affresco dell'Incendio di Borgo portano acqua; ma vi si riscontrano più ancora quel tipo, quelle forme, quel modo elegante di accomodare i capelli con treccie attorno alla testa, che sono i caratteri dell'ultimo stile di Raffaello, quali possiamo trovarli nelle dee della Farnesina. Se Raffaello avesse potuto dipingere interamente da sè il quadro, come fece per tutta la parte superiore, e nella parte di sotto per le figure degli apostoli a sinistra di chi osserva, e segnatamente per quello seduto presso lo stagno; se insomma il dipinto non fosse stato terminato da Giulio Romano assistito a sua volta dal Penni, come si riconosce nei panneggiamenti della donna inginocchiata veduta di schiena, nella figura dell'ossesso, nelle vesti del padre, e nel gruppo delle figure all'intorno, come pure nel fondo col monte, nel paese da un lato ed in altre parti accessorie, sarebbe quest'opera

un capolavoro anche più perfetto di quello che realmente si mostra. Pure con tutte queste restrizioni, Raffaello superò Sebastiano del Piombo, chiudendo il suo corso d'artista con un dipinto che il rivale, benchè aiutato dai disegni e dal consiglio di Michelangelo, non seppe uguagliare. [1]

[1] La Trasfigurazione. Museo Vaticano, n. XVII. Tavola. Misura m. 4,05 per m. 2,78. Questa pittura rimase fino al 1757 sull' altar maggiore di San Pietro in Montorio. Fu allora copiata in mosaico da S. Pozzi pel San Pietro. Non fu esposta al pubblico fino al 1522. Nel 1797 fu portata a Parigi e quivi pulita e di troppo, come si ebbe a notare nel testo: nel 1815 fu restituita al Vaticano.

Quanto alle condizioni in cui ora si trova, devesi notare che le ombre son divenute oscure, e qua e là la pittura è stata restaurata, come vedesi sulle dita del piede dell' apostolo seduto nel primo piano a sinistra di chi osserva, sulle mani, e in gran parte sulle vesti dell' apostolo seduto nel mezzo del quadro; ma ciò che di più nuoce al dipinto, sono le tinterelle leggiere di colori che qua e là vi sono state date.

Madrid, Museo. Il Vasari, vol. VIII, pag. 243, racconta che una copia della Trasfigurazione fu fatta eseguire per commissione di Papa Clemente VII, che voleva mandarla in Francia, in sostituzione dell' originale di Raffaello. Giulio Romano e Francesco Penni avevano già cominciata la tavola quando partirono ambedue da Roma; ma dopo qualche tempo che il Penni era ritornato in Roma, se ne andò a Napoli dietro al marchese del Vasto, portando seco la tavola finita la quale, posta in Ischia, isola del marchese, e di poi riportata a Napoli, fu collocata nella chiesa di Santo Spirito degli Incurabili. Vedasi inoltre quanto racconta a questo proposito anco il Passavant, vol. II, pag. 296. La prima volta abbiamo veduto questa tavola nel Museo Nazionale a Madrid, nel locale dell' antico convento di Santa Trinità, e dipoi nuovamente nel Museo Reale di quella città, ove è indicata col n. 2125. La figura del Cristo e i due profeti sono qui tutti tre racchiusi colla luce entro ad un cerchio di nubi oscure, le quali alla lor volta spandono raggi all' intorno. Non vedesi l' albero dietro ai due santi diaconi: i colori delle vesti non sono fedeli a quelli dell' originale. La donna inginocchiata sul davanti ha la veste, come il manto, dello stesso color rosso, mentre il manto è nell' originale di colore azzurro. Così la veste ed il manto dell' apostolo seduto dall' altro lato sul davanti, sono di color rosso, invece che rossa la veste e azzurro il manto come nell' originale. Il Passavant ha già osservato che per essere l' esecu-

Come dice il Vasari: « pare che (Raffaello) tanto » si ristrignesse insieme con la virtù sua per mostrare » lo sforzo ed il valor dell'arte nel volto di Cristo, » che finitolo, come ultima cosa che a fare avesse, non » toccò più pennelli sopraggiugnendogli la morte. »[1]

E così fu.

Il 24 marzo egli stava ancor bene in salute: con la sua consueta attività attendeva ai suoi uffici pubblici e privati. In quello stesso giorno sembravagli

zione di quelle vesti condotta a termine in tutto come le altre, non può supporsi che fossero a quel modo state preparate per essere poi ripassate col turchino. Comunque sia, è questa una povera copia, che senza la testimonianza del Vasari non avremmo mai pensato che fosse di un allievo di Raffaello. Ciò mostra quanto il Penni dopo la morte del maestro fosse sceso al basso nell'esercizio dell'arte sua.

Escuriale. Nella Sagrestia avvi una antica copia della Trasfigurazione divenuta oscura nelle tinte: essa è di debole esecuzione. Il Passavant, vol. II, pag. 297, dice che Antonio Pons nel suo *Viage de España,* tomo IV, pag. 127, ricorda una bella copia della Trasfigurazione nella cappella della Concezione nella chiesa dei Carmelitani Scalzi in Valenza, da noi non veduta quando fummo in quella città.

Roma, Villa Albani. Avvi una piccola e debole copia della Trasfigurazione indicata col n. 58, che si vuole sia l'originale bozzetto di Raffaello. Il Passavant, vol. II, pag. 297, ci racconta che il Mengs come il Winckelmann si trovarono obbligati, per ragioni particolari, a dichiarare questa tavoletta l'originale bozzetto, mentre invece, specialmente nel fondo, si riconosce chiaramente ch'essa è lavoro di un fiammingo.

Roma. Il signor commendatore Emilio Cavacece possiede una buona piccola copia antica con qualche variante, che crede essere il bozzetto originale.

Altre piccole copie abbiamo vedute, ma tanto debolmente eseguite, che non ci siamo curati di prenderne nota.

Il Passavant, vol. II, pag. 297, ricorda che uno schizzo dipinto ad olio, della parte superiore della composizione, senza i due diaconi e con due notevoli cambiamenti, trovasi a Monaco presso il signor De Binder. Lo stesso Passavant dichiara però di non aver veduto questo schizzo, e neppur noi siamo riusciti, per quante ricerche ne abbiamo fatte, a conoscere ove esso trovisi presentemente.

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 50.

di dover vivere una lunga vita proficua a sè e all'arte. Firmò un contratto coi canonici di San Pietro, pel quale acquistava i diritti di un vecchio fittavolo su di un terreno situato presso alla chiesa di San Biagio della Pagnotta, nelle vicinanze di via Giulia e di San Giovanni dei Fiorentini, per costruirvi un nuovo palazzo.[1] Nei giorni seguenti seguì forse Fulvio nel labirinto dei suoi scavi: il 28 cadeva ammalato, e non si alzò più dal letto.

Morì il 6 aprile 1520, essendo stato preceduto nella tomba da Lorenzo de' Medici e dal cardinale de' Rossi. Il Bibbiena e Leone X dovevan sopravvivergli ancora per pochi mesi. La rapidità con cui la febbre condusse alla tomba un uomo così illustre e così popolare, fu accompagnata, nelle sue ultime ore di vita, da tali fatti, che in epoche più remote sarebbero potuti divenire dominio d' una leggenda.

Marco Antonio Michel scriveva da Roma il dì 11 aprile 1520, ad Antonio Marsilio a Venezia, che « il venerdì santo di notte venendo il sabato a ore 3 morse il gentilissimo et excellentissimo pittore Raphaelo de Urbino con universal dolore de tutti, » e che « il Pontefice istesso, ne ha avuto ismisurato dolore, e nelli XV giorni che è stato infermo, ha mandato a visitarlo et confortarlo ben 6 fiate. Pensate che debbiano havere fatto gli altri. »[2] Perfino Sebastiano ebbe una parola di compianto per l'uomo che egli aveva calunniato. Così egli scrisse il 12 di quel mese a Michelangiolo, che trovavasi a Firenze, dando la notizia della morte di Raffaello: « Credo che avete saputo, come quel povero de Raffaello de Urbino è

[1] Vedi il documento relativo nella *Gazette des Beaux-Arts* dell'anno 1880, pag. 359.

[2] Vedi l' Anonimo edito dal Morelli, op. cit., pag. 210.

morto, di che credo vi abbi dispiaciuto assai; e Dio li perdoni. »[1]

Il Paulucci scriveva da Roma il giorno 7 aprile al Duca di Ferrara: « Raphael da Urbino ora si è sepulto a la Rotonda, et è morto di una febre continua et acuta, che già octo giorni l'assaltò, e per esser stà omo de singular virtù, come è noto a vostra Excellentia, ne duole a qualunque di esso avea cognitione: et per mia fè ch'è stà gran perdita. Ha facto il suo testamento, intenderò del modo et ne darò adviso. »[2]

Pandolfo Pico della Mirandola si affrettò ad informare da Roma, il dì 7 aprile 1520, Isabella Gonzaga del fatale avvenimento con le seguenti parole: « Anchor che in questi giorni santi ad altro non s'attendi ch'a confessione ed a cose devote, non ho però voluto restare a far reverentia a la Ex. V., la quale per hora non sarà advisata d'altra cosa che de la morte de Raphaello d'Urbino, quale morite la notte passata, che fu quella del Venere santo, lasciando questa corte in grandissima et universale mestitia per la perdita de la speranza de grandissime cose che si axpettavano da lui, quale havrebbero honorato questa etade. Et in vero per quello che se dice, ogni gran cosa se potea promettere da lui, per le cose sue che già si veggono fatte et per li principii che aveva dato a maggior imprese. Di questa morte li cieli hanno voluto mostrare uno de li signi che mostrarno ne la morte de Christo quando « *lapides scissi sunt;* » così il palazzo del Papa si è aperto di sorte chel minaza ruina, et Sua Santità per paura è fuggito dale sue stantie et è andato a stare in quello che feze papa Innocentio. Qua d'altro non se parla che de

[1] Vedi Gotti, *Michelangiolo*, op. cit., vol. I, pag. 132.
[2] Vedi Campori, op. cit., pag. 30.

la morte de quest'homo da bene, quale nel fine di soli 33 anni ha finito la vita sua prima; ma la seconda ch'è quella de la fama la quale non è subietta a tempo nè a morte sarà perpetua, sì per le opere sue quanto per le fatiche de li dotti che scriveranno in laude sua ali quali non gli mancherà subietto . . . . . Detto Raphaello honoratissimamente è stato sepulto a la Rotonda ove lui ha ordinato chel se ghe fazi a sua memoria una sepultura da mille ducati et altre tanti ha lassato per dottare la capella ove sarà detta sepultura. Ha dato anchor 300 ducati a ciascun suo servitore. Hieri venne nova da fiorenza che Michelangelo stasea male. »[1]

Marco Antonio Michel nella lettera sopra ricordata, diretta ad Antonio Marsilio a Venezia, dice invece che Raffaello morì di anni 34. È chiaro che tanto Pandolfo Pico della Mirandola, come il Michel erano male informati, credendo il primo, che Raffaello morisse di 33 anni, come Cristo, ed il secondo l'anno dopo della morte di Cristo, mentre invece il grande artista è morto di 37 anni.[2]

Lo stesso Michel soggiunge: « Et perchè il palazzo del Pontefice questi giorni ha menazato ruina, talmente che Sua Santità se ne è ito a stare nelle stanze di Monsignor de Cibo;[3] sono di quelli che dicono che non il peso delli portici sopra posti è stata di questo cagione, ma per fare prodigio che il suo orna-

[1] Vedi Campori, *Notizie e documenti per la Vita di Giovanni Santi e di Raffaello*, op. cit., pag. 13 e 14.

[2] Per il giorno della nascita e della morte di Raffaello d'Urbino vedasi quanto si disse nel nostro vol. I, pag. 16.

[3] Come abbiamo veduto, questo cardinale, amico di Raffaello e molto influente nella corte pontificia, era della famiglia di Papa Innocenzio VIII, ed abitava nelle stanze fatte fabbricare da quel Pontefice.

tore havea a mancare. » Si vede dunque che il Michel non attribuiva alla morte di Raffaello invece che al peso dei portici sovrapposti, il fatto che il palazzo Pontificio minacciò in quell'occasione rovina; ma lo riferiva come cosa che da alcuni si raccontava.

Angelo Germanello scriveva da Roma l'11 aprile 1520 a Federico Gonzaga, marchese di Mantova: « La notte del venerdì santo venendo il sabato, morette Raffael da Urbino, excellentissimo pittore, et veramente è stata gran iactura per essere homo raro in lo suo exercitio. »[1] E Baldassare Castiglione scriveva a sua madre Maria Aloisa Gonzaga: « Io son sano, ma non mi pare essere a Roma, perchè non vi è più il mio poveretto Rafaello. Che Dio abbia quell'anima benedetta. »[2]

[1] Vedi Gaye, *Carteggio,* op. cit., vol. II, pag. 151, n. XCVI.

[2] Lettera del conte Baldassare Castiglione, vedi Passavant, vol. I, pag. 284.

L'illustre e non mai abbastanza compianto marchese Campori, nelle sue *Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello,* pagg. 14 e 15, riporta un componimento inedito scritto per la morte di Raffaello da un illustre poeta contemporaneo, Antonio Tebaldo, o com' egli facevasi chiamare, Tebaldeo; il quale volendo esprimere il dolor suo per la perdita dell' amico, indirizzò al Castiglione, che sul finire del novembre 1520 aveva fatto ritorno a Mantova, un sonetto che trovasi in un volume di poesie autografe del medesimo, esistente nella Biblioteca Palatina. Il Campori osservò che questo sonetto non è cosa di molta stima quanto alla forma, ma come documento storico, come memoria dell' amicizia che univa il poeta al pittore, non essendo privo d' importanza, lo volle pubblicare. Esso è il seguente:

Castiglion mio, subitamente il nostro
(Duolmi apportarvi un sì crudel affanno):
Raphael nel tergesimo terzo anno
Abandonò questo terrestre chiostro.
Se il color per voi spese, e voi l' inchiostro
Per lui spendete; che se pur havranno
L' opre sue fine, eterne esser potranno
Se scudo si faran del scriver vostro.
Non senza segni dal ver fral si sciolse,
Che il gran palazzo per sua man sì adorno,
Che par non ha, s' aperse, e cader volse.

Il Vasari però ha scritto che « finì [Raffaello] il corso della sua vita il giorno medesimo che nacque, che fu il venerdì Santo, d'anni trentasette; l'anima del quale è da credere che, come di sue virtù ha abbellito il mondo, così abbia di se medesima adorno il cielo. Gli misero alla morte al capo, nella sala ove lavorava, la tavola della Trasfigurazione che aveva finita per il cardinale de' Medici; la quale opera, nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore a ogniuno che quivi guardava. »[1]

Per lui fe l' arte persa a noi ritorno,
E 'l dì che l' empia morte al mondo el tolse
L' ultimo fu della pittura giorno.

Noi vediamo che il Tibaldeo in questo sonetto ripete quanto racconta Pandolfo Pico, informando Isabella Gonzaga della morte di Raffaello. Siamo perciò disposti a credere che al poeta ed all' amico del pittore piacesse che taluni avessero così pensato, perchè ciò dava loro materia di fare viemaggiormente risaltare le virtù e l' ingegno del sommo artista, paragonando la morte di lui a quella del Cristo.

Molte altre poesie latine e italiane furono scritte in onore di Raffello da Celio Calcagnini, dal cante Baldassare Castiglione, da Lodovico Ariosto, da Marc' Antonio Muret, da Francesco Zuccaro. Per questi componimenti vedàsi Passavant, op. cit., vol. I, pag. 522 e seguenti, ove sono riportate.

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 59.

La tavola, come si ebbe ad osservare, non fu ultimata dal maestro a cagione della sua morte, ma bensì dai suoi scolari, ed è perciò notevole che nessuno dei molti che videro in quei giorni la tavola della Trasfigurazione indicasse che essa non era del tutto ultimata. Forse consideravasi quello che rimaneva da fare come lavoro secondario, il quale, al punto in cui trovavasi la pittura, poteva esser compiuto dagli scolari. Di questa cooperazione degli scolari nella esecuzione dei dipinti del maestro, da qualche tempo specialmente, artisti e pubblico erano stati abituati da Raffaello che spesso si trovava sopraccarico di lavori e forzato quindi a servirsi di essi. E ci pare che così vedesse la cosa anco il Vasari, mentre fa menzione di altri dipinti dandoli a Raffaello, ove è evidente la cooperazione degli scolari; ed abbiamo a questo proposito già esposto le ragioni di questo modo di vedere del Vasari.

Raffaello fu sepolto in Santa Maria della Rotonda, cioè nel Panteon, come aveva disposto prima di morire, e Lorenzo Lotti (chiamato Lorenzetto, di cui abbiamo già parlato ricordando le statue della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, e gli stucchi della Loggia Vaticana) restaurò il tabernacolo e fece la Madonna detta oggi del Sasso, che vedesi sull'altare, presso la tomba.[1] Pietro Bembo dettò l'epigrafe che possiamo leggervi ancora.[2]

Il giudizio dei contemporanei di Raffaello ebbe oramai la sanzione dei secoli, e la fama di lui durerà immortale, assieme a quelle degli altri sommi artisti e poeti che formano la gloria del nostro paese. Il Vasari quindi soggiunge: « Fu data al corpo suo quella onorata sepoltura che tanto nobile spirito aveva meritato, perchè non fu nessuno artefice che dolendosi non piangesse, ed insieme alla sepoltura non l'accom-

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 212.

[2] L'epigrafe è la seguente:

D · O · M ·
RAPHAELI · SANCTIO · IOAN · F · VRBINAT ·
PICTORI · EMINENTISS · VETERVMQ · AEMULO ·
CVIVS · SPIRANTEIS · PROPE · IMAGINEIS ·
SI · CONTEMPLERE ·
NATVRAE · ATQVE · ARTIS · FOEDVS ·
FACILE · INSPEXERIS ·
IVLII · II · ET · LEONIS · X · PONTT · MAXX ·
PICTVRAE · ET · ARCHITECT · OPERIBVS ·
GLORIAM · AVXIT ·
VIXIT · AN · XXXVII · INTEGER · INTEGROS * ·
QVO · DIE · NATVS · EST · EO · ESSE · DESIIT ·
VIII · ID · APRIL · MDXX ·
ILLE · HIC · EST. RAPHAEL · TIMVIT QVO SOSPITE VINCI ·
RERVM · MAGNA PARENS · ET · MORIENTE MORI ·

* Il P. Pungileoni (*Elogio* cit., pag. 24 in nota) dice, che per maggior esattezza, si poteva qui aggiungere DIES VIII.

pagnasse. Dolse ancora sommamente la morte sua al papa, ec. »[1]

Alla fine del capitolo XIV di questo libro, abbiamo promesso la descrizione delle pitture delle Logge. Nella prima cupola veggonsi i seguenti quattro soggetti.

1. L'Eterno movendosi a cavalcioni delle nubi, tra il caos, colle braccia stese, le mani aperte, separando la luce dalle tenebre, sembra si avanzi con la rapidità del fulmine. Il tipo, la folta e ricciuta capigliatura, la massa della folta e ricciuta barba, ricordano il Giove degli antichi. Sebbene in alcune parti il colore sia danneggiato, il disegno franco, le tinte vigorose e le ombre scure dimostrano il lavoro di Giulio Romano.[2]

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 59.

Molto si è detto sia per lo passato come a' nostri giorni, della casa fabbricata dal Bramante per Raffaello e nella quale vuolsi che il pittore morisse. Vedansi in proposito le *Lettere Romane* di Momo, Roma, tip. Barbèra, 1872; Domenico Gnoli, *La Casa di Raffaello* (estratto della *Nuova Antologia*, 1887, fasc. XI); il prof. Filippo Porena, 15 luglio dello stesso anno, nel giornale il *Popolo Romano;* Alessandro Barbiellini Amidei, nello stesso giornale, il 20 luglio; e di nuovo Domenico Gnoli, il 22 luglio nel giornale *La Tribuna.* Così nell'*Archivio Storico dell'Arte*, fasc. II; A. Rossi e D. Gnoli, *La casa e lo stemma di Raffaello:* per ultimo, di nuovo, l' *Archivio Storico dell' Arte*, fasc. V, nel quale, riportandosi un documento del signor Corvisieri, si viene a far conoscere che Raffaello non morì, come credeva il Vasari, nella casa fabbricata per esso dal Bramante, ma bensì in quella comperata dal pittore nel 1517, all'angolo della piazza di Scossa-Cavalli e di Borgo Nuovo, come avevano asserito lo Gnoli ed Adamo Rossi e come voleva la tradizione.

[2] Gubbio. Il disegno per l' Eterno, eseguito a penna, ombreggiato con terra d' ombra, e colle luci rilevate col bianco, che abbiamo veduto nella collezione Ranghiacci a Gubbio, non ci lascia sicuri che sia della mano di Giulio. Forse è un disegno messo in pulito a guisa di cartoncino, da qualche schizzo del maestro o da uno di Giulio, dal Penni, sotto la direzione di Giulio. Un altro disegno per questo soggetto, indicato nella col-

2. L'Eterno, che si muove per l'aere, sul globo in cui veggonsi le acque separate dalla terra di già coperta d'alberi, è un bell'esempio di atteggiamento maestoso. Ricorda nelle fattezze generali, come nel largo panneggiamento elegantemente mosso per l'aere, le figure del « San Pietro » e del « San Paolo » nell'affresco dell'« Attila, » descritto già in una delle camere vaticane.

È una bella concezione condotta con gusto raffaellesco da Giulio Romano. L'esecuzione è buona e si avvicina molto alle opere dipinte dalla mano del maestro. Questa pittura, in migliori condizioni, produrrebbe un bell'effetto.

3. L'Eterno che si muove sospeso in aria sul globo, colle braccia stese e le mani aperte, veduto di schiena, in atto di creare il sole e la terra, è pure una bella composizione.

L'azzurro del cielo stellato è scolorito per le abrasioni, e i panneggiamenti sono ritocchi, lo che fa sembrare questo affresco assai più debole dei precedenti.

4. L'Eterno che crea gli animali, e che, avvolto in ampio mantello agitato dal vento dietro le spalle, si avanza di fronte allo spettatore, ha qualche cosa di teatrale. Un paese è popolato d'animali (fra cui i più naturali sono gli animali dell'India), i quali saranno stati eseguiti coi disegni, che avrà fatti Giovanni da Udine sugli animali dal re di Portogallo mandati in dono a Leone X.

I tipi dell'Eterno in questi quattro affreschi sono

lezione Santarelli, ora passata agli Uffizi a Firenze, come un originale di Raffaello, è copia di quello or ora ricordato, e forse lo stesso che appartenne un tempo alla collezione del re Guglielmo d'Olanda. Vedi Passavant, vol. II, pag. 534.

ingegnosamente variati. Per la maggior parte furon dipinti da Giulio Romano che s' è ispirato da quelli di Michelangiolo. Il primo però ricorda il tipo dell' « Ezechiele, » della tavoletta poco fa menzionata; gli altri mostrano, aggiunti allo stile michelangiolesco, alcuni elementi, presi dall'antico, quali vedonsi qua e là riprodotti nelle opere del maestro.

Attorno a queste quattro storie è dipinto un reticolato, e nel mezzo di ciascuno degli spazi angolari avvi una figuretta di angiolo, la quale ci rammenta quelle della Visione d' Ezechiele nella Galleria Pitti a Firenze. Gli angioli della loggia hanno molto sofferto, e qua e là vi manca il colore.[1]

La seconda cupola contiene composizioni, come lo richiedono i soggetti, con più figure.

1. L'Eterno, con la barba lunga e prolissa ed i lunghi capelli canuti, coperto di un ampio manto, pone la mano destra sulla spalla d'Eva, che sta in piedi, ignuda, nel mezzo del quadro, con le braccia conserte e la testa rivolta ad osservare Adamo. Questi è seduto su un rialzo del terreno alla destra di Eva, e accenna coll'indice della mano sinistra, piegando il braccio, alla parte donde gli è stata presa la costola, e colla destra ad Eva, rivolto verso l'Eterno.

[1] I monocromi imitanti il rilievo dei fregi dei muri nel basamento della loggia, che il Vasari, vol. X, pag. 143, ricorda come lavoro di Perin del Vaga, sono tanto mal ridotti da segni, da tagli e da nomi di visitatori, ed in parte anche tanto mancanti del colore, che si possono dire quasi perduti. Possiamo però conoscere i loro soggetti dalle acqueforti di Pietro Sante Bartoli, che ne riproducono le composizioni, e se ne hanno pure disegni che a suo luogo ricorderemo.

Il monocromo sotto di questa prima arcata rappresenta Dio che santifica il settimo giorno. Il Creatore è seduto sulle nubi, in atto di benedire, in mezzo ad un coro d' angeli in adorazione. Richardson possedeva uno schizzo a penna, per la figura del « Padre Eterno »: vedi Passavant, vol. II, pag. 185.

Un coniglio sta in una buca vicino ad Adamo e sembra simboleggiare la fecondità. Il bel paese nel fondo è stato in modo deplorevole deturpato dalle abrasioni. Il Vasari giustamente attribuisce l'esecuzione di questo affresco a Giulio, che nemmen qui dimenticò la sua predilezione per lo stile michelangiolesco.

2. Eva sta a sinistra figurata di profilo, rivolta ad Adamo, tenendosi colla mano sinistra e il braccio sollevato ad un ramo dell'albero del frutto proibito, e con la destra porgendo il frutto a Adamo, che, seduto su di un tronco d'albero abbattuto, le sta di contro. Tra l'uno e l'altra, Satana con volto femminile, attorce le sue spire serpentine intorno all'albero, dai rami del quale sta osservando Adamo a cui Eva porge il frutto. Anche qui Adamo è un nudo d'accademia, molto inferiore alla figura, che, descrivendo lo stesso soggetto, abbiamo ricordato nella camera della Segnatura. Eva è bella e modellata dal vero, sebbene resa alquanto ideale secondo le forme antiche. La composizione che difetta di coesione di concetto, sembra messa insieme da Giulio, usando di schizzi o di disegni del maestro, senza porvi molta attenzione. L'esecuzione non presenta i caratteri propri di Giulio, e perciò potrebbe essere lavoro fatto coll'aiuto del Penni.[1]

3. La cacciata dal Paradiso Terrestre ricorda l'affresco collo stesso soggetto eseguito dal Masaccio

[1] Nell'Accademia di Düsseldorf trovasi un disegno attribuito a Raffaello, che il Passavant, vol. II, pag. 458, credette essere la riproduzione d'un originale del maestro. Ma in quel disegno non vedesi l'inconveniente sopra notato di mancanza di coesione tra le figure. Qui Adamo è seduto di contro ad Eva, la quale a sua volta è seduta, e porge ad esso il frutto colla mano sinistra allungando il braccio. È eseguito colla penna e lumeggiato col bianco su carta grigiastra.

nel Carmine a Firenze. L'angelo nell'affresco della Loggia scende con la spada in mano dai gradini d'una scala, spingendo innanzi Adamo colla mano sinistra sulla spalla di lui, e tenendo nell'altra mano la spada abbassata. Adamo si nasconde il volto fra le mani. Eva lo precede, coprendosi colla mano destra le vergogne mentre tiene la sinistra sul petto. Nell'affresco del Masaccio, Eva si copre le vergogne colla mano sinistra, e la destra tiene al petto; l'angelo è sospeso in aria ad ali tese, e nella destra abbassata impugna la spada, mentre coll'indice dell'altra mano accenna ai due il cammino da percorrere. Rappresentazione questa, a nostro modo di vedere, concepita dal Masaccio più nobilmente di quello che nell'affresco della Loggia.[1] Si potrebbe osservare che lo spazio più alto che largo su cui il Masaccio raffigurò questo soggetto, gli dava luogo di potere collocare l'angelo al modo che fece, sospeso in aria, mentre lo spazio ove è il dipinto della Loggia è più largo che alto. Michelangelo tuttavia, il quale ebbe da lottare colle stesse difcoltà, cioè con uno spazio più largo che alto, in uno dei suoi affreschi della Cappella Sistina trovò il modo di rappresentare, sospeso in aria, come fece il Masaccio, l'angelo che indica coll'indice della mano la via che devono percorrere Adamo ed Eva. L'affresco della loggia ci richiama alla memoria quel fare realistico, con cui lo stesso soggetto era stato trattato nei tempi anteriori: ed un esempio tra gli altri lo abbiamo in uno dei dipinti della chiesa superiore di San Francesco in Assisi,[2] colla differenza però che, se in questo troviamo tutte le imperfezioni proprie di quel secolo, in quello

[1] Vedasi il nostro vol. II della *Storia*, la *Vita di Masaccio*, a pag. 300 e seguenti.

[2] Vedasi vol. I, pagg. 327 e 337.

della loggia abbiamo, naturalmente, tutta quell'arte nobile, grandiosa e piacente che si riscontra nelle opere di Raffaello e della sua scuola. I caratteri di questo affresco mostrano la maniera di Giulio Romano. In alcuni luoghi la pittura ha sofferto, ed il colore della testa dell'angelo è alquanto perduto. [1]

4. Eva che fila, sta seduta a piè d'un albero coi suoi due figli accanto; il primo dei quali colla mano sinistra sollevata mostra ad Eva alcuni frutti, mentre il secondo, sollevando esso pure la sinistra, fa conoscere il desiderio di volerli: da un lato sta un cane accovacciato. Adamo un po' indietro sparge la semente in un terreno alquanto arido. Il dipinto ha sofferto specialmente nel fondo. [2]

I due primi affreschi di questa cupola hanno composizioni per le quali Raffaello sembra essersi ispirato principalmente dall'antico. Giulio Romano ed il Penni nell'esecuzione v'introdussero alquanto dello stile michelangiolesco. La creazione della figura di Adamo differisce da quella della Cappella Sistina del Buonarroti, che è, come può dirsi in generale per tutte le figure di quella Cappella, piuttosto un'emanazione

[1] Windsor. Il disegno a penna, ombreggiato colla seppia e coi lumi rilevati col bianco su carta grigia, graticolato per essere trasportato in grande, è evidentemente il cartoncino eseguito da Giulio Romano per l'affresco.

Louvre. Il disegno su carta grigia a matita rossa per le figure d'Adamo ed Eva, che trovavasi nella collezione Iabach, e misura pollici 15 per pollici 11 (m. 0,325 per m. 0,187), trovasi ora nel Louvre col n. 330. Il signor Reiset molto giustamente l'attribuisce ad Andrea del Sarto. Sul rovescio del foglio son disegnati tre uomini nudi che corrono, volgendo le spalle allo spettatore. Vi si nota la medesima mano che disegnò le figure di Adamo ed Eva.

[2] Il secondo monocromo, che è distrutto, rappresentava Caino ed Abele inginocchiati dinanzi ai loro altari, e l'Eterno che dall'alto si muove verso Abele. A destra Caino che uccide il fratello.

del genio del pittore, anzichè la fedele rappresentazione di un soggetto della Bibbia. Nel comporre la sua « Tentazione, » Michelangiolo accomodò l'episodio poi con quello della « Cacciata dal Paradiso. » Tanta fu l'abilità dell'artista che par quasi che Adamo colga il frutto proibito nello stesso momento in cui Eva glielo porge. Questa concezione mostra che il Buonarroti fu ispirato più dalla natura che dalle sacre Scritture.

Gli affreschi della terza cupola si connettono tutti con la storia di Noè.

1. La fabbrica dell'Arca. Davanti ad essa vedesi Noè di profilo, coperto il mento di lunga barba. Il Patriarca dirige i lavori di pochi operai che stanno davanti, a sinistra, tutti affaccendati. Tre di queste figure son nude e lavorano colla scure, coll'ascia e colla sega. In lontananza vedesi un paese con un bosco ed un castello. I movimenti contorti per l'occupazione faticosa cui attendono gli operai, fanno bel contrasto col dignitoso portamento di Noè. Per le forme e l'atteggiamento esso rammenta una delle figure nella Adorazione dei Magi di Leonardo, che trovasi negli Uffizi, pittura già ricordata discorrendo dei disegni che Raffaello aveva fatti per la disputa del Sacramento. Nell'affresco della loggia le forme sono molto sviluppate ed il disegno ardito, le luci e le ombre bene bilanciate. In questa composizione, come nel disegno, si riconosce lo stile di Giulio, ma l'esecuzione a colori sembra, per la maggior parte, lavoro del Penni. È questo uno dei dipinti che ha molto sofferto: alcune teste sono quasi perdute.[1]

[1] Il disegno che il Passavant, vol. II, pag. 424, ricorda a Villa Pamphyli a Roma, non vi si trova più. Egli dice che era un disegno a matita nera, lumeggiato col bianco, largo pollici 8 1/2 per pollici 15, ma talmente restaurato che era impossibile formarsene un giudizio esatto.

2. Il Diluvio. In questo affresco Giulio, che probabilmente mise assieme la composizione sotto la direzione di Raffaello, fu guidato in parte dalle reminiscenze, o da qualche schizzo che il maestro avrà fatto del diluvio dipinto da Paolo Uccello nel chiostro di Santa Maria Novella a Firenze; ed ispirato anche dallo stesso soggetto che s'ammira tra gli affreschi della vòlta della Cappella Sistina. La composizione è ben disposta, energica l'azione, svariati gli episodi, drammatica l'espressione. Sul davanti, da un lato, un uomo nudo, con folta barba e copiosi capelli, il quale ha raggiunto la terra tenendo al seno stretto col braccio sinistro un fanciullo, trae a sè con l'altra mano fuori dell'acqua una donna, prendendola per i capelli, mentre questa a sua volta tiene appoggiato alla spalla sinistra un altro fanciulletto. Un uomo pure nudo, volto di schiena, si avvicina alla spiaggia portando tra le braccia una donna apparentemente senza vita, aiutandosi a sostenerla colla coscia della gamba destra. Un altro più avanzato di età colla veste sul capo in parte sollevata dal vento, lo segue montato su di un cavallo, tenendosi, tutto impaurito, stretto colle braccia al collo dell'animale, mentre questo cacciandosi innanzi reggesi a fatica nell'acqua. Specialmente il secondo di questi gruppi rammenta le forme michelangiolesche, e vi si vede pure manifesta l'imitazione del marmo dell'Aiace e Patroclo, gruppo in parte mutilato, rimasto a Roma fino al 1570 e poscia portato a Firenze, dove, dopo essere stato restaurato, fu collocato sotto la Loggia detta dei Lanzi.[1] Sulla sponda a destra son raccolte

[1] Un altro frammento di un simile gruppo, molto mal ridotto, trovasi in Roma in piazza di Pasquino, su di un piedistallo collocato contro il palazzo Braschi, ora Ministero dell'interno. V' ha

madri e figli sotto gli alberi piegati dalla bufera. Una donna, per metà ancora nell'acqua, si afferra al tronco di un albero. Una madre con la famiglia che le è intorno, ricorda il gruppo della Niobe, ed una più determinata imitazione di questa forma classica mostrasi dietro alla prima, nella donna che tiene sollevato un largo drappo. Un cane impaurito si caccia in mezzo ad esse. Dall'altro lato un giovane in una barca respinge con un bastone un altro giovane, che afferrandosi a quella, pensa di salirvi, mentre la barca sta per affondare. Più da lungi un uomo nudo pieno di forza, steso su di una tavola, galleggia sulle acque assieme ad un compagno ritto in piedi, il quale a fatica tiene

una stampa eseguita da Diana Chigi, riconosciuta da quasi tutti i critici, come presa da un disegno di Giulio Romano, la quale rappresenta i Greci che corrono a riscattare il cadavere di Patroclo.

Oxford. Col numero 105 trovasi un disegno di pollici 9 3/4 per pollici 16, eseguito colla penna e ombreggiato col bistro, il quale rappresenta un uomo nudo che raccoglie le pieghe di un panno agitato dal vento; un altro, a sinistra, colla schiena verso lo spettatore, ed infine una madre che incurvata tiene stretti presso di sè due fanciulli, vicina ad un'altra con le vesti sollevate per l'aria; una terza donna in piedi si muove dietro di queste, e da un lato due figure nude nascondono il volto tra le mani: vedesi pure qualche traccia di altre figure. Dall'altro lato sono anche due uomini, uno dei quali in atto di muoversi colle braccia sollevate sopra la testa, ed il secondo, veduto di schiena, in atto di fuggire. Questo disegno fu per molto tempo considerato come uno studio pel passaggio del mar Rosso. Ma gli episodi che vi sono disegnati ricordano quelli che si riscontrano nel fondo e alla destra del Diluvio. È uno schizzo eseguito indubbiamente da uno dei discepoli di Raffaello, eppure imita più lo stile michelangiolesco che quello dell'Urbinate.

Oltre il disegno ricordato ad Oxford sappiamo che due varianti di questa composizione trovansi registrate nella collezione Jabach. Vedi Passavant, *Antiche collezioni disperse*, a pag. 545. Il primo di questi due disegni, rappresentante un diluvio, con una gran quantità di figure, è su carta grigia con i lumi rilevati col bianco e le ombre ottenute colla seppia; esso misura pollici 15 1/2 d'altezza per 12 1/2. L'altro, in cui è espresso lo stesso soggetto, è egualmente con molte figure, disegnato a penna, ombreggiato, e coi lumi rilevati su carta rossiccia, alto pollici 11 1/2, largo 13.

la veste che, sollevata dal vento, ne lascia nuda la figura meno parte della testa e delle braccia. Da un lato parecchia gente è in atto di allontanarsi su di una nave di forma classica, e nel mezzo, tra l'oscurità, scorgesi l'arca rischiarata in parte da un fulmine che cade dal cielo coperto di nuvoli oscuri che si accavallano e mandano torrenti d'acqua. Sebbene il Vasari non ricordi questo affresco fra quelli di Giulio, esso però deve riguardarsi come suo lavoro. Sembra eseguito con maggior abilità di quella mostrata da questo scolare di Raffaello negli altri affreschi, ed è anco uno dei più conservati della serie.

3. Noè uscito dall'Arca. Il patriarca sta in piedi, appoggiato colle mani ad un bastone, circondato dalla sua famiglia. Dietro vedesi l'arca dalla quale escono gli animali che sfilano a due a due dinanzi a Noè, o volano accoppiati nell'aria. Questa composizione che non manca d'un certo fare graziato, è però povera e debolmente dipinta; mentre ha pure molto sofferto, onde alcune teste sono quasi obliterate. Gli animali potrebbero essere lavoro di Giovanni da Udine.

4. Il soggetto del sacrificio di Noè suggerì ai discepoli di Raffaello di ricorrere parimenti ai bassorilievi antichi, come fu fatto dal maestro per i cartoni degli arazzi della Sistina. Alcune figure, quali son quelle dei giovenchi condotti al sacrificio, e d'un uomo col montone, hanno veramente il carattere delle figure nel cartone col San Paolo a Listra. Noè sta in piedi, a dritta, di profilo, in atto di pregare innanzi all'ara dalla quale si alzano le fiamme. Dietro a lui trovasi un uomo pure in piedi, alquanto piegato e colle mani appoggiate ad un montone, rivolto ad osservare il fuoco che arde sull'altare. A sinistra, e sul davanti, un altro uomo chinato a terra in atto di scannare un

montone, è rivolto indietro verso un terzo che tiene un piatto per raccogliere il sangue. Qui di nuovo abbiamo una debole imitazione di un soggetto abilmente trattato da Michelangelo nella Cappella Sistina. L'esecuzione dell'affresco è più debole che se fosse stato condotto dalla mano di Giulio, e può essere attribuito al Penni. Anche qui gli animali possono essere lavoro di Giovanni da Udine, uno degli aiuti di Giulio Romano. Lo schizzo per questo affresco della loggia può essere stato eseguito da Giulio con suggerimenti datigli da Raffaello. Se non che il disegno in pulito, ombreggiato di nero e lumeggiato col bianco, che trovasi nella collezione Albertina di Vienna, mostra bensì una certa arditezza di esecuzione, ma anche un modo alquanto trascurato, senza molta correttezza, quale si riscontra nei disegni di Polidoro da Caravaggio. [1]

La quarta cupola si riferisce intieramente ad episodi della vita di Abramo.

1. Melchisedech re di Gerusalemme, è seguìto dai suoi, i quali hanno già deposto in terra due grandi

[1] Una replica di questo disegno ad acquarello e lumeggiato di bianco, che appartenne prima alle collezioni Reveil e Lawrence, vedevasi fra i disegni della collezione, ora venduta, del re Guglielmo d'Olanda.

Il monocromo del terzo basamento si riferisce parimenti alla storia di Noè. Il patriarca inginocchiato volge la testa e guarda con meraviglia, circondato dalla sua famiglia, l'arcobaleno, al quale accenna l'Eterno che appare sulle nubi circondato dagli angeli. La composizione senza dubbio fu creata da Giulio, ma probabilmente dipinta sul muro da Pierin del Vaga, al quale, come dicemmo, il Vasari attribuisce i monocromi.

Francoforte. Un disegno per questa composizione trovasi nella collezione Staedel di Francoforte. È eseguito colla penna, ombreggiato colla seppia e rilevato nelle luci col bianco. Esso pervenne dalle collezioni Reveil, Lawrence e re Guglielmo d'Olanda. Il Passavant, vol. II, pag. 185, ricorda inoltre che il Richardson possedeva uno schizzo a penna per la figura del « Padre Eterno. »

ceste di pane e quattro grandi anfore, dinanzi ad Abramo. Melchisedech colla corona in capo, alcun poco inclinato della persona, mentre una mano tiene su di un' anfora e l'altra su d' un cesto, è rivolto ad Abramo che gli sta di contro vestito da guerriero romano e col capo coperto dall' elmo. Egli stringe nella destra l' asta della lancia appoggiata alla spalla, e coll' altra mano accenna a Melchisedech le persone del suo seguito. Da questo lato, sul davanti, un uomo con un ginocchio a terra, veduto di schiena, colla testa rivolta a Melchisedech, tiene abbracciata la cesta dei pani; un secondo, dietro a lui, si curva prendendo le due anse d' un' anfora; un terzo in piedi abbassa alquanto il capo, tenendo una mano allo scudo che poggia in terra, l'altra sollevata, osservando in atto di meraviglia l'offerta. Dietro ad Abramo un guerriero dalla folta barba appoggiandosi colle mani e colle braccia piegate ad un lungo bastone, e col capo coperto dall' elmo, è rivolto a Melchisedech. Altri quattro, di aspetto giovanile, stanno all' intorno osservando le offerte; e uno di loro, appoggiato con una mano al bastone, tiene nel destro braccio lo scudo. Dall' altro lato, ed attorno a Melchisedech, il primo sul davanti, colle braccia abbassate ed alquanto inchinato, è rivolto ad Abramo; un secondo osserva esso pure dallo stesso lato, e due altri dietro di questi, mentre guardano animati, sollevano le mani. Sebbene molto danneggiato e privo ormai in molti luoghi del suo colore, questo affresco mostra tuttora il carattere proprio della scuola di Raffaello: la forma di Melchisedech rammenta quella di San Paolo e degli altri Apostoli nei cartoni degli arazzi. Nel mezzo della vallata ricca di vegetazione e di alberi, scorre un fiume; da un lato si alza un colle con fabbricati, più da lungi le montagne chiudono la scena.

Questo paesaggio ricorda in tutto la vallata del Tevere nelle vicinanze di Roma. La composizione non manca di movimento e di vita, e noi crediamo possa essere di Giulio, che nel dipingerla sembra si sia servito dell'aiuto del Penni.

2. La promessa di Dio ad Abramo. Iddio appare ad Abramo, che sta nel mezzo prostrato al suolo colla schiena verso lo spettatore, tenendo le braccia sollevate in atto di meraviglia, rivolto al fuoco che arde sull'altare. Dinanzi ad esso appare l'Eterno sulle nubi mandando raggi di luce attorno a sè, sostenuto da due angeli, su uno dei quali appoggia il braccio destro, mentre l'angelo alla sinistra serve quasi di puntello all'altro braccio che l'Eterno tiene allungato, accennando coll'indice ad Abramo, da lungi. Questo gruppo ci fa pensare di nuovo a quello dell'Eterno nella tavoletta dell'Ezechiele della Galleria Pitti. Come in quel quadro, la forma dell'Onnipotente è modellata sullo stile delle creazioni michelangiolesche. La composizione devesi indubbiamente attribuire a Giulio; la pittura al Penni. L'affresco ha sofferto in più modi, ed in molte parti il colore è abraso.[1]

3. I tre angioli appariscono ad Abramo che s'inginocchia inchinandosi umilmente colle braccia incrociate al seno dinanzi a loro. Sara dalla porta della capanna dietro ad Abramo, spia la scena. Gli angioli, di vera forma raffaellesca, fanno un bel gruppo. Due di essi s'indirizzano al Patriarca, ed il terzo, presso di essi, tiene con la sinistra quella del compagno mentre coll'altra accenna al cielo. Il movimento di questi messaggeri di Dio non è però esente di certa ricercatezza, e le loro membra sono ampie e muscolose.

[1] Il Richardson afferma d'aver visto il disegno originale nel Louvre.

La scena ha luogo in un bel paese con colli ai lati, coperti qua e là di ricca vegetazione e d'alberi fronzuti: nel mezzo della valle serpeggia un fiume, ed in lontananza alcune montagne chiudono la rappresentazione Anco qui, come in quasi tutti questi affreschi delle loggie, vediamo una rassomiglianza colla campagna romana: la vallata ed il fiume Tevere che vi scorre in mezzo. A questo affresco, uno dei meglio conservati, manca l'ardito trattamento di Giulio, e dovrebbe essere lavoro eseguito dal Penni, mentre la composizione può essere di Giulio diretto forse da Raffaello.[1]

4. Lot si allontana dalla città incendiata di Sodoma, tenendo per le mani le figlie:[2] alquanto più

[1] Vienna, Albertina. Di Giulio sembra lo schizzo su carta d'un colore brunastro eseguito colla penna, ombreggiato colla seppia e coi lumi rilevati col bianco. Corrisponde perfettamente con la pittura, eccetto che la forma delle colline in distanza varia alquanto. Questo disegno misura pollici 7 $^1/_6$ per pollici 9 $^1/_{12}$ e pervenne dalle collezioni del Louvre e Rutgers.

[2] Parigi. Nel disegno, a guisa di cartoncino graticolato per essere trasportato più in grande, appartenente al signor Armand, le figure sono francamente disegnate ed ombreggiate colla seppia, mentre le luci sono rilevate col bianco. Il carattere di questo disegno ricorda la maniera di Giulio Romano. Sembra sia il medesimo che fu comperato alla vendita del re Guglielmo d' Olanda, e fece parte delle collezioni della regina Cristina di Svezia, Jabach, Crozat, Mariette, Rutgers, Willes, Duroveray, Dimsdale, Lawrence e Woodburn. Nella collezione Jabach, le dimensioni eran così indicate: pollici 12 $^1/_2$ per pollici 16.

Il monocromo del basamento, il quarto della serie, rappresenta il sacrifizio di Abramo. Il disegno di questa composizione trovasi nella raccolta a Windsor, eseguito colla penna, ombreggiato col bistro e coi lumi rilevati col bianco su carta giallastra. Il pensiero di questa composizione è probabilmente da Raffaello, il quale suggerì una disposizione differente da quella che fece in uno degli affreschi delle camere vaticane, essendo lo spazio nella loggia, su cui doveva essere eseguito il dipinto, un lungo rettangolo e non quasi triangolare come quello nella stanza vaticana. L'ara è qui pure collocata nel mezzo, e su di essa sta il figlio inginocchiato, curvo, colle braccia legate dietro le spalle e la testa abbassata. Abramo, presso l'ara, tiene la mano

indietro è la moglie, la quale volgendosi a guardare l'incendio, è già mutata in una statua di sale. L'affresco è condotto con molta franchezza e forza di tinte, ma non è esente da certa esagerazione di forme.

La quinta cupola illustra la vita di Isacco.

1. Dio appare sulle nuvole a destra, e accennando coll' indice della mano sinistra a luogo lontano, ammonisce Isacco di non andare in Egitto. Isacco nel mezzo, sul davanti, s'inginocchia con bella attitudine: nella mano sinistra tiene, col braccio allungato, il bastone appoggiato a terra ed alla spalla, e coll' altra mano, stendendo il braccio dietro di sè, accenna a Rebecca, rivolto colla testa all' Eterno. I giovanili lineamenti d'Isacco, contornati dai ricciuti capelli, e dal cappello pastorizio a larghe falde, lo fanno rassomigliare al Mercurio degli antichi, e le sue membra molto sviluppate rivelano l'amore dell' artista per le forme michelangiolesche. Rebecca nel suo atteggiamento come nelle forme, ricorda pure l'arte statuaria

sinistra sulla testa del figlio, e coll' altra sollevata, impugnando il ferro, sta per vibrare il colpo. Un angelo sceso rapidamente dal cielo trattiene colla mano sinistra il braccio di Abramo, il quale volge animato la testa verso di esso. Questo messaggiero celeste è dipinto quasi di profilo, e la sua figura si delinea per l'aere in senso orizzontale alla terra. Dall'altro lato un altro angelo ad ali tese rivolto pure ad Abramo, ha un movimento simile al primo e tiene colle braccia abbassate l'agnello in atto di deporlo in terra. Il luogo ove accade la scena è sulla cima d'un'alta montagna; le vesti dell' Abramo come quelle degli angeli sono in parte sollevate dal vento. Da un lato ed alquanto da lungi, vedesi dietro al monte la parte superiore delle figure di due servi colla giumenta, i quali accompagnarono sino quasi alla cima Abramo col figlio, e stanno in atto di attendere: in lontananza sono indicate con pochi segni alcune montagne. Questo disegno di Windsor misura pollici 4 3/4 per pollici 16 in larghezza. Pervenne probabilmente dalla collezione Bonfiglioli di Bologna. Un disegno delle varianti per questa composizione, con le figure più avvicinate tra loro, trovasi nella stessa collezione di Windsor.

dei tempi classici. La bella e grandiosa figura dell'Eterno rammenta quella che si muove nel firmamento dipinta dal Buonarroti nella vòlta della Cappella Sistina: tutto manifesta infatti la tendenza di Giulio Romano ad imitare Michelangiolo. Ad esso devonsi attribuire parimenti l'ardita esecuzione e quei forti contrasti di luce e d'ombra, che riscontransi nell'affresco. La scena è figurata in un grandioso paese ondulato, coperto d'alberi e d'erba, con una strada che conduce alla porta di una città fortificata su di una collina a sinistra di chi osserva, dietro la quale, ma da lungi, avvi una catena di montagne.[1]

[1] Vienna, Albertina. Il disegno che trovasi nell'Albertina, eseguito col medesimo trattamento degli altri che servirono per questa Loggia, su carta leggermente colorata, coi lumi rilevati col bianco e le ombre col bistro, sembra esser piuttosto opera di Polidoro che di Giulio. È infatti simile nella forma a quelli del sacrificio di Noè nella terza cupola, di Giacobbe al pozzo nella sesta, e di Giuseppe che spiega i sogni nella settima cupola. Ma se questa congettura non è erronea, Polidoro deve aver lavorato sotto la direzione di Giulio, perchè si hanno le prove in altri disegni che Giulio Romano lavorò pur esso attorno a questo medesimo soggetto.

Windsor. In una replica del disegno dell'Albertina, che trovasi nella collezione di Windsor, le figure sono più vicine, in modo da empire un più stretto spazio.

Praga. Le medesime linee ricorrono in un terzo disegno che trovasi a Praga, nel quale il foglio su cui la composizione è disegnata, servì anche per lo studio di un gruppo della Vergine col Bambino, che si vede in un quadro di Giulio Romano, e che fu ripetuto in altri esemplari dai suoi discepoli o seguaci. In questa pittura la Vergine sta seduta alcun poco di fianco presso un tavolo. Il bambino Gesù siede in grembo a Lei tenendo il piede sinistro sul tavolo, e mentre prende i fiori che colla mano destra gli offre la Vergine, si volge ad essa sorridendo. La Vergine tiene la testa vicina a quella del figlio. Ha nell'altra mano abbassata un libro, ed osserva quasi sorridente verso lo spettatore. Il disegno a Praga originariamente apparteneva agli Alberti di Borgo San Sepolcro; passò quindi a far parte delle proprietà del barone Otto Stackelberg di Dresda, ed ora appartiene al signor Lehmann. In ogni sua parte rivela lo stile di Giulio Romano. Queste due composizioni sono pure eseguite a guisa di carton-

2. Isacco e Rebecca sono in atto di abbracciarsi, seduti sul davanti del quadro, da un lato d' una sala, di contro ad una fontana la quale getta acqua. Nel fondo d' una grande arcata si scorge la campagna illuminata dal sole, i raggi del quale rischiarano la sala e per metà le due figure. Sopra di esse, dalla loggia, il re Abimelech in atto di meraviglia sta osservandole. L' esecuzione di questo affresco, il disegno del quale sembra essere di Giulio, è molto diligente, ed apparisce come lavoro del Penni.

3. Isacco giace ignudo in letto, mezzo sollevato sui guanciali ed appoggiato col gomito del braccio sinistro al capezzale, avendo la parte inferiore della figura nascosta dalla coperta. Colla destra sollevata imparte la benedizione al giovane Giacobbe. Questi, inginocchiato colla gamba destra sul basamento del letto, pone coll' aiuto della madre il piatto delle vivande sulla tavola in vicinanza del letto. Tre giovani

cino sulla stessa carta colorata. Le ombre sono lavorate colla seppia, i lumi rilevati col bianco.

Lucca, presso la contessa Marianna Compagni de' Nobili. Tavola in cui è rappresentata la Madonna col Putto.

Lucca. La tavola posseduta dalla contessa Marianna Compagni de Nobili a Lucca, la quale era esposta nella Mostra del Palazzo provinciale di quella città nel 1877, veniva erroneamente attribuita a Raffaello; ma lo stile di questo dipinto è quello delle opere di Giulio Romano, e precisamente tra la fine del suo periodo romano ed il cominciare del periodo posteriore a Mantova. Il disegno è alquanto manierato, il colorito di tono caldo con ombre olivastre, ed i colori degli abiti di tinte forti e cupe.

Una replica che trovasi nella galleria dell' Eremitaggio a Pietroburgo, indicata col n. 56 e attribuita a Giulio Romano, varia nella forma del fondo, che, invece di essere d' una tinta scurobruna, è dipinto a marmi colorati con un pilastro da un lato. Una copia antica simile a quella di Lucca, ma inferiore in tutto, trovasi negli Uffizi col n. 1144, attribuita a Giulio Romano. Un' altra copia su tela che trovasi nel palazzo Borghese, porta i segni caratteristici d' un tempo posteriore. Altri dipinti con questa composizione, che trovansi uno a Holkham, in Inghilterra, un secondo a Verona, vengono ricordati dal Passavant, vol. II, pagg. 335 e 459, e mostrano quanto popolare fosse in quei giorni questa pittura.

stanno inginocchiati dall' altro lato del letto. In fondo Esaù entra nella camera portando la lepre. La grandiosa forma di Isacco, disegnata da Giulio sul modello di un filosofo greco, contrasta con le forme più deboli delle figure che gli stanno attorno. La composizione devesi attribuire a Giulio, e la pittura al Penni.

4. Isacco, come nel precedente affresco, è mezzo sollevato sul letto. Esaù, deposta sul piano la lepre, gli chiede la benedizione. Il padre a tale richiesta allunga la mano destra mostrando meraviglia, e maggiore ne mostra Esaù, il quale, intesa la risposta del padre, si spinge innanzi verso di lui colle braccia abbassate e le mani aperte, addolorato. Nel fondo della stanza, alla porta, si presentano Rebecca ed il figliuolo Giacobbe, a cui ella volge la testa, tenendo la mano destra sollevata come in atto di parlargli, mentre esso colle mani sollevate e ritirate a sè osserva il fratello Esaù. Il severo carattere di questo affresco, come del precedente, è diminuito dalla diversità dei lineamenti e dalle forme delle figure in confronto con quella del Patriarca. Anco in questo disegno riscontrasi come nell' altro, lo stesso stile di Giulio Romano, mentre la tecnica esecuzione dev' essere del Penni.[1]

La vita del patriarca Giacobbe è il soggetto di quattro affreschi nella cupola sesta.

1. Il sogno di Giacobbe. Dicemmo in uno dei primi capitoli del secondo volume, che tale soggetto è stato composto in una forma diversa da quella adot-

[1] Il monocromo sotto questa arcata rappresenta di nuovo Isacco, seduto sul letto, che dà la benedizione a Giacobbe, il più giovane dei suoi figli. Da un lato vedesi alla porta Rachele in atto di parlare a Giacobbe. Il Passavant, vol. II, pag. 186, giustamente osserva che per errore dev' essere stato eseguito lo stesso soggetto da uno schizzo di Raffaello, in una medesima arcata.

tata nelle Camere. Giacobbe giace per terra sul davanti. La testa è rivolta indietro per modo da poter vedere, se fosse sveglio, Iddio che sta in cima ad una scala che conduce al cielo, e sulla quale parecchi angeli scendono e salgono. La composizione delle Logge è più realistica che quella della Camera. La figura di Giacobbe nell'affresco della Camera è d'uomo fatto, nella Loggia è d'uomo più giovane e senza barba; essa ha inoltre nel primo affresco forme più grandiose e ideali, quali sono proprie di Raffaello. Michelangiolesco è il carattere del Giacobbe della Loggia, e ciò, come per altri lavori abbiam già osservato, devesi attribuire alla tendenza di Giulio a riprodurre le forme del Buonarroti. La composizione però può essere stata posta insieme da un primo schizzo di Raffaello, e fors' anche da studi fatti per l'affresco della Camera, e poi dal maestro abbandonati. La massa della luce e dell'ombra è bene equilibrata, e la figura dell'Eterno spicca bellamente sulla luce brillante in mezzo all'oscurità delle nuvole, le quali dall'alto scendono al basso ai lati della scala. La tradizione vuole che l'esecuzione di questo affresco sia di Pellegrino da Modena; ma la pittura, che è ben conservata, farebbe credere che al pari delle precedenti fosse lavoro di Giulio e del Penni.[1]

2. Incontro di Giacobbe con Rachele. Rachele con una compagna, forse la sorella, stanno in vicinanza al pozzo attendendo che il gregge si disseti.

[1] Londra. Il disegno che trovasi nel Museo Britannico è, come gli altri della serie, eseguito colla penna e ombreggiato col bistro, avendo i lumi rilevati col bianco, e come quelli mostra gli stessi caratteri. Il Passavant, vol. I, pag. 177, ricorda un disegno per questo affresco, il quale un tempo formava parte della raccolta di Sir Thomas Lawrence, e poi di quella del re d'Olanda, e dice essere una copia. Non sappiamo se il disegno del Museo Britannico sia quello ricordato dal Passavant.

Giacobbe, uomo barbuto con folta e ricciuta capigliatura, di forme robuste, coperto in parte dalla corta tunica e dal mantello, tiene nella mano sinistra il bastone da pastore appoggiato alla spalla, e mentre si avanza, solleva l' altra mano, fissando animato lo sguardo verso Rachele. Questa è ritta, quasi di profilo e rivolta ad esso, tenendo il dorso della mano destra appoggiato al fianco: la compagna che trovasi presso di essa, prende colla mano sinistra abbassata, in atto affettuoso, la mano di Rachele, e colla testa alcun poco inclinata da un lato, rivolge essa pure lo sguardo a Giacobbe. Le acconciature dei capelli, i lineamenti, il modo di vestire specialmente nella prima, ed i loro movimenti, formano un gruppo pieno di grazia raffaellesca. Il greggie, il pozzo coll' acqua, e le figure delle due giovani staccano luminose sul terreno oscuro e su di un gruppo d' alberi fronzuti, che trovasi nel mezzo sopra un rialzo di terra: dietro a Giacobbe avvi uno steccato oltre al quale s' alza un gruppo d' alberi; e tutto questo fondo è di tinta scura. Il rimanente della campagna ci presenta rupi e colli, ed una vallata percorsa in mezzo da un fiume ricco d' acqua. In lontananza, nel mezzo dell' affresco, lungo la riva del fiume, vi sono alcune macchie d' alberi, alcune fabbriche, e finalmente più da lungi un gruppo di montagne, sulla cima di una delle quali s' erge un castello. Il tutto è rischiarato da viva luce, lo che fa un bel contrasto col davanti della pittura messa in ombra. Anche per questo affresco fu indicato il nome di Pellegrino da Modena; ma possono farsi, tanto per la pittura, quanto per il disegno che si trova nell' Albertina, le medesime osservazioni che per il sogno di Giacobbe. [1]

[1] Albertina. Il disegno eseguito, come gli altri, su carta grigia,

3. Giacobbe domanda a Labano Rachele per moglie. Labano tiene le braccia tese, mostrando aperte tutte le cinque dita della mano destra e due dell' altra, volendo forse indicare i sette anni che Giacobbe doveva servire per poterne avere in moglie la figlia. Giacobbe sta di contro a Labano fissandolo animato e colle braccia aperte, mostrando esso pure le cinque dita di una mano, e due dell' altra, lo che potrebbe ugualmente significare che egli accettava la proposta. Rachele tutta vergognosa sta dietro a Giacobbe, veduta di fronte. Attorno ai capelli tiene un drappo, ed è avvolta in un lungo mantello, in parte sollevato colla mano destra, che tiene appoggiata al fianco sinistro. Posa sulla mano il gomito dell' altro braccio piegato, e girando la testa verso la sorella Lia che le sta di contro, coll' indice della mano accenna ad essa. Trovasi quest' ultima in vicinanza a Labano, rivolta ad osservare Rachele, tenendo la mano sinistra al fianco, mentre abbassa l' altro braccio e rivolge l' indice a terra. Da un lato, dietro a Giacobbe, vedesi il gregge: il fondo è formato da una campagna povera di vegetazione con pochi alberi da un lato e dall' altro, e con alcuni rialzi di terreno nel mezzo; più da lungi scorgesi una catena di montagne. Labano somiglia ad un filosofo greco. Giacobbe è giovane e senza barba; il che gli dà una apparenza diversa da quella del Giacobbe alla fontana. L' affresco ha sofferto ed in alcune parti manca del colore, specialmente a sinistra di chi osserva. L' esecuzione di questo dipinto sembra appartenere al Penni; ma com' è ben naturale, Giulio

ombreggiato colla seppia, essendone i lumi rilevati col bianco, può far nascere il dubbio se Giulio siasi servito dell' opera del suo scolare Polidoro per metterlo in pulito. Misura pollici 8 per 9, e proviene dalla collezione J. Walraven ad Amsterdam.

ed il Penni si saranno serviti nei loro lavori dell'opera di Polidoro e d'altri aiuti, sia per mettere in pulito i disegni, come anco per l'esecuzione degli affreschi, ciò essendo manifesto dalla diversità che s'incontra nei dipinti attribuiti a questi due pittori. Un disegno che trovasi a Chatsworth è tanto debolmente eseguito, da non potersi credere lavoro di un aiuto o scolare di Giulio. Questo disegno, molto logoro, è eseguito colla penna su carta colorata, lumeggiato col bianco e ombreggiato colla seppia.

4. Giacobbe ritorna nel paese di Canaan. Il Patriarca montato su di un asino, col braccio destro allungato, dà gli ordini ai due pastori che lo precedono, i quali si avviano col gregge in una gola di montagne. Questi, alla voce del patriarca, volgono pronti la testa verso di lui. Nel mezzo, sopra un dromedario, siede una donna che tiene affettuosamente un bambino seduto in grembo, e lascia che s'appoggi al seno; mentre un secondo, più grandicello, siede sull'animale e si tiene ad essa abbracciato, volgendo a lei la testa in modo scherzoso. La donna, forse la madre, volge il capo per osservare due giovanetti che camminano dietro ad essa. È questo un gruppo pieno di movimento e di quel fare graziato che abbiamo veduto nel gruppo della Carità (ora nel Vaticano), figurato in uno dei chiaroscuri che trovavansi sotto la tavola della Deposizione di Nostro Signore al Sepolcro, dipinta da Raffaello, ora nella Galleria Borghese, ed a suo luogo ricordata.[1]

In vicinanza al Patriarca avvi un'altra donna seduta sopra un asino con un bambino pur seduto sulle sue ginocchia. Un altro fanciullo più grandicello è

[1] Vedi vol. I, pag. 334 e seguenti.

dietro di essa ritto in piedi sull' animale, tenendosi colle braccia attaccato alle spalle della donna, ed essendo per maggior garanzia assicurato con una fascia la quale gira attorno ai fianchi d' ambedue. Chiude la scena un dromedario del quale non si mostra che la parte anteriore, come solo in parte vedesi un uomo in vicinanza di quello. In lontananza scorgesi la campagna. La composizione è piena di vita, di movimento e di graziosi gruppi di donne con fanciulli; ma l' esecuzione della pittura è qui pure inferiore a quella del sogno di Giacobbe. [1]

Le storie della vita di Giuseppe sono rappresentate nella settima cupola.

1. Giuseppe ritto nel mezzo, circondato dai fratelli, parte in piedi e parte seduti in terra, spiega loro il sogno. Egli è un giovane di bei lineamenti, con ricca e folta capigliatura, che dalla testa scende sulle spalle. La destra appoggia al seno, e coll' altra

[1] Nel monocromo del basamento sotto l' arcata, che è il sesto della serie, è rappresentato nel mezzo Giacobbe che lotta con l' angelo: un gruppo ben composto di maniera tutta raffaellesca. Da un lato, a sinistra di chi osserva, Rachele è sotto la tenda rischiarata da una lampada, seduta e dormente colla testa e le braccia appoggiate al letto. Di contro, ma dall' altro lato, avvi un uomo seduto in terra colle braccia allungate e tenute stese al ginocchio colle dita delle mani incrociate. È questa una figura che ci fa ricordare quelle sedute rappresentate nelle lunette attorno alle finestre della cappella Sistina. In vicinanza avvi un secondo pastore seduto di schiena; più indietro il greggie racchiuso in una staccionata formata da pali e corde, ed un cane seduto sul davanti a custodia; più in fondo ancora sono tracciate con poche linee le montagne. Il Vasari ci riferisce che tutti i monocromi sono di Perin del Vaga.

Il disegno di Oxford però sembra essere lavoro del Penni. Misura pollici 5 $^3/_4$ per pollici 15 $^3/_4$. Come di consueto è eseguito colla penna, ombreggiato con bistro e rilevato col bianco. È probabilmente lo stesso che quello notato nel catalogo della collezione Jabach. Ad Oxford se ne trova una replica eseguita pure su carta colorata colla penna ed il bistro, e col bianco per i lumi: sembra una copia posteriore.

abbassata è rivolto ai fratelli che gli stanno di contro. Posa ritto sul piede destro e tiene l' altra gamba alcun poco piegata, toccando colla punta delle dita la terra. Il movimento di questa graziosa figura ci ricorda in parte quello dell' Apollo di Belvedere. Belli, svariati e pieni di vita sono i movimenti dei fratelli che gli stanno di contro, ascoltandolo. Noi in questo affresco troviamo la maniera piacente dell' Urbinate riunita a quel progresso che esso fece studiando le opere classiche. Difatto in questo gruppo ci pare di vedere quello spirito, quella vita, quel movimento, quei caratteri e tipi diversi, che riscontransi nelle figure delle colonne storiche, l' Antonina e la Traiana. Nella prima figura seduta a terra, veduta di schiena, sul davanti, si ripete il movimento d' una di quelle che trovansi nel bassorilievo del fregio del tempio di Minerva in Roma. Essa tiene il gomito del braccio sinistro e parte della figura appoggiati ad un sacco ripieno; la gamba destra alquanto allungata posa, col calcagno, a terra, e piega l' altra gamba, della quale non vedesi che una piccola parte assieme a tutta la pianta del piede che esce da sotto la gamba destra; nella mano destra poi, essendo il braccio piegato, sembra tenere il bastone, e colla testa veduta di profilo si rivolge ad osservare Giuseppe. Questa figura appunto ha richiamato la nostra attenzione, e ci ha condotti nella convinzione che anco tutto il gruppo delle otto figure sedute da questo lato dell' affresco sia studiato sulle opere dell' arte classica. Naturale è pure il gruppo dei tre fratelli di Giuseppe dall' altro lato, ritti in piedi, veduti quasi di schiena, i quali si stringono con le braccia l' un l' altro. Il primo tiene il lungo bastone pastorale che appoggia a terra e sotto l' ascella, ponendovi su le dita

della mano destra abbassata, e colla testa alquanto inclinata osserva i fratelli che gli stanno di contro.

Dietro al giovane Giuseppe si alza una palma, e nel cielo, da un lato, entro ad un cerchio, è rappresentato un vecchio, di fronte, ritto sulla terra, tra il sole, la luna e le stelle; dall' altro lato, nel mezzo di un altro cerchio, sopra un covone si vede ritto un fascio di spighe, con attorno altri undici fasci che si chinano verso di quello. Di queste due visioni alludenti al sogno, Giuseppe sta spiegando il significato. Il fondo da un lato è formato da rialzi di terra, con verdura ed alberi; dall' altro lato pascola il gregge; più da lungi si scorgono le colline con alberi; un fiume serpeggia nella vallata; una catena di montagne chiude nel fondo la scena. La composizione parrebbe doversi ascrivere a Giulio; ma l' esecuzione del dipinto sembra lavoro fatto assieme al Penni. [1]

2. Giuseppe venduto dai fratelli. Sul davanti, nel mezzo, vedesi il pozzo, del quale il coperchio di pietra è in parte rimosso. Il giovanetto Giuseppe trovasi lì vicino, piangente, tra i fratelli e i mercanti.

Il primo di questi ultimi, di profilo, accenna colla mano alle monete contate nella mano del maggiore dei fratelli, il quale, alquanto incurvato, sta annoverandole. Tra questi due, il secondo dei mercanti, veduto di fronte, fissa lo sguardo nel compagno. Dall' altro lato di Giuseppe uno dei fratelli si fa innanzi

[1] Vienna. Il disegno o meglio cartoncino che trovasi nell' Albertina può attribuirsi all' opera unita di Giulio e di uno scolare di stile ardito, quale potrebbe essere Polidoro, che avrà fatto questo cartoncino colla direzione del suo maestro. Il disegno è lavorato colla penna, su carta grigia, ombreggiato colla seppia e lumeggiato col bianco. Proviene dalla collezione del duca Ursel. Misura pollici 8 1/2 per pollici 12. Il Passavant, vol. II, pag. 430, nota una replica di questo disegno che un tempo fece parte delle collezioni Lawrence e re Guglielmo d' Olanda.

colle braccia mezzo abbassate e le mani aperte; intorno trovansi gli altri fratelli in variati atteggiamenti, tutti intenti ad osservare il traffico che si sta facendo. Dietro i mercanti stanno i servi con tre dromedari carichi. Il primo di questi con certa mossa elegante, ma non esente da ricercatezza, nella mano destra sollevata tiene la corda d'uno degli animali, rivolgendosi, come il compagno che gli sta vicino, ad osservare il giovinetto Giuseppe. Il fondo è formato da una campagna alquanto deserta, da un lato della quale s'alza una collina con un castello circondato da fabbricati; parecchie figurette salgono e scendono con i giumenti carichi; più da lungi scorgonsi le montagne. Questa composizione, non priva di verità e di movimento, sembra lavoro di Giulio Romano; ma l'affresco presenta gli stessi caratteri degli altri or ora ricordati. Nell'inventario Jabach è catalogato un disegno per questa pittura eseguito colla penna, ombreggiato col bistro e rilevato col bianco, su carta verdastra. Misura pollici 8 per 11.

3. La moglie di Putifarre seduta sull'estremità del letto spingendosi innanzi col busto e allungando le mani cerca di trattenere Giuseppe, prendendolo pel mantello. Questi colle braccia stese e le mani alzate, poggiando forte il piede destro sul pavimento e tenendo l'altro mezzo sollevato, nell'atto di fuggire, volge spaventato la testa verso la donna, gridando. È un gruppo ben composto, pieno di vita. La figura di Giuseppe ricorda il movimento della Dafne cambiata in lauro nelle rappresentazioni antiche. Così la donna, nel tipo, nelle forme, nel vestire, come nell'acconciatura dei capelli ricorda l'arte classica, che si mostra pure imitata nella forma del letto e nel modo con cui è addobbata la stanza con grandi tende

attaccate alle pareti, dall' apertura delle quali vedesi una balaustra, attraverso a cui si scorgono la campagna ed il cielo. L' esecuzione della pittura ricorda quella delle precedenti; non vi apparisce cioè ben chiara nè la maniera di Giulio nè quella del Penni, ma ha caratteri i quali si accostano più al modo di fare di questi scolari di Raffaello che a quello degli altri aiuti, che presero parte ai lavori della Loggia.

4. Giuseppe dinanzi a Faraone interpreta il sogno delle vacche grasse e delle vacche magre, e degli anni fertili e degli sterili. Faraone di profilo, con folta barba e folti capelli, sta seduto nel seggio regale colla corona in capo. Colla punta dell' indice della mano sinistra tocca le labbra e tenendo l'altra mano aperta appoggiata alle gambe sovrapposte l'una all'altra, in atto di meraviglia, fissa lo sguardo penetrante in Giuseppe. Questi, sicuro di sè, ritto dinanzi a Faraone, col braccio sinistro abbassato e coll'indice dell'altra mano sollevata accenna ai due cerchi, in uno dei quali vi sono sette spighe ripiene e sette secche, nell' altro sette vacche grasse e sette magre, spiegando a Faraone il sogno ivi simbolicamente figurato. Dietro di Giuseppe vi sono tre figure; la prima, veduta quasi di schiena, tiene la mano sinistra abbassata ed aperta, mentre coll'indice dell' altra mano, rivolgendosi al vicino, accenna a Giuseppe. La seconda a cui il primo è rivolto, di profilo, colla mano sinistra raccoglie al fianco il mantello, mentre fissa lo sguardo in Giuseppe, a cui accenna coll'indice della mano destra, tenendo il braccio steso. Dietro di questi scorgonsi le sole teste di due altre figure; mentre dietro al seggio di Faraone un uomo coperto dal manto, veduto quasi di fronte, volge animata la testa di profilo, osservando il giovane Giuseppe.

La scena ha luogo nell'interno d'un palazzo. Da un lato pende dalla parete un grande coltrinaggio, e nel fondo, dal doppio arco di una loggia di stile classico ed avente una balaustra, scorgesi la campagna chiusa dalle montagne. La massa della luce e dell'ombre è più che nelle altre pitture forte e decisa. Elegante, naturale è la figura del giovane Giuseppe, la quale fa bel contrasto colla pensosa figura del barbuto Faraone. Anco questa composizione presenta, poco più poco meno, gli stessi caratteri delle tre precedenti; così la tecnica esecuzione dell'affresco può essere lavoro degli stessi artisti.[1]

Nel settimo monocromo è rappresentato Giuseppe che si fa riconoscere dai fratelli. È questi di profilo, ritto in piedi sulla base del trono, colle braccia sollevate e le mani aperte, rivolto verso i fratelli che vedonsi inginocchiati in variate ed animate attitudini. La figura di Giuseppe ricorda pel movimento quella del San Paolo che predica agli Ateniesi, in uno dei cartoni di Raffaello per gli arazzi della Sistina. La sala ove ha luogo la scena è nello stile del rinascimento.[2] Fuori della sala, da un lato, vedonsi i sacchi ripieni ed alcuni giumenti presso di questi.

[1] Uno schizzo con la composizione di questo soggetto, eseguito colla penna, ombreggiato colla seppia e rilevato col bianco, su carta rossiccia, largo pollici 13 per 8, è ricordato dal Passavant, vol. II, pag. 545, nella raccolta Jabach.

[2] Windsor. Il disegno per questa composizione, che conservasi nella collezione a Windsor, eseguito colla penna, ombreggiato colla seppia e coi lumi rilevati col bianco, su carta colorata, è di qualche assistente di Raffaello.

Oxford. Un'altra composizione, la quale si riferisce alle scene della vita di Giuseppe, nella forma appunto degli altri disegni per i monocromi, ma che non fu messa in opera, conservasi pure nella collezione di Oxford. È qui figurato Giuseppe condotto dalla prigione dinanzi a Faraone. Sta questi nel mezzo, seduto in trono e colla corona in capo. Il braccio destro tiene

Nell' ottava cupola sono figurati quattro soggetti che si riferiscono a Mosè:

1. Il ritrovamento del bambino Mosè nell' acque del Nilo dalla figlia di Faraone, la quale si riconosce dalla corona che porta in capo. Sta essa ritta in piedi di contro a noi, colle mani abbassate e la testa dolcemente inclinata da un lato, contemplando pietosamente il bambino nella cesta, che si muove scherzoso, mentre due giovani del seguito sono incurvate su di lui, e l'una prende la cesta, mentre la compagna solleva il panno che lo copriva. Tre altre si fanno innanzi guardandolo affettuosamente; la prima colle braccia conserte al seno; la seconda alquanto incurvata, colla testa di profilo ed il braccio sinistro piegato; la terza tra queste tenendosi abbracciata alla schiena delle compagne e spingendo innanzi il capo. È questo un gruppo nello spirito Raffaellesco, pieno di grazia e di verità. Una giovane dietro alle al-

appoggiato al bracciuolo del trono, e l' altra mano, col braccio teso, rivolta a Giuseppe, il quale, inginocchiato, si spinge innanzi colla mano destra allungata e l' altra piegata al seno, come in atto di parlare. Da un lato, presso i gradini del trono, è deposto un vaso; sul davanti vi sono cinque figure vedute di profilo, che in variati atteggiamenti si fanno innanzi verso Faraone. La prima di esse è un giovane colle braccia sollevate come in atto di meraviglia. Dall' altro lato presso Giuseppe son rappresentate altre quattro figure in differenti mosse, tre delle quali mostrano i tipi, le forme ed il drappeggiare degli Apostoli nel cartone che fece Raffaello per l' arazzo in cui figurò Nostro Signore che consegna le chiavi a San Pietro. I caratteri di questo disegno (indicato col n. 111, largo pollici 16 ½ e alto pollici 6, eseguito su carta brunastra chiara colla penna, ombreggiato col bistro e lumeggiato col bianco) sono quelli del Penni, e non di Perin del Vaga.

Un disegno col soggetto della tazza ritrovata nel sacco di Beniamino, ricordato pure dal Passavant, vol. II, pag. 475, esiste nel Museo del Louvre. Da un lato vi sono nove figure, e dall' altro tre giumenti. Questo disegno è eseguito nella maniera di Perino del Vaga.

tre aggruppate, si fa innanzi essa pure per osservare. L'acqua del Nilo dal fondo del quadro serpeggia fra i colli e gira sul davanti intorno alle figure. Dietro di queste, si alzano alcuni alberetti fronzuti, e più da lungi le colline, coperte in parte da alberi, sulla cima delle quali scorgesi una città. Da un lato, dietro le montagne, a sinistra di chi osserva, il sole che tramonta spande all'intorno i suoi raggi; ma le figure sono messe in rilievo dalla luce che ricevono quasi di fronte. Questa graziosa composizione, assai ben conservata, è dal Vasari attribuita a Giulio Romano, e certo essa è degna del miglior allievo di Raffaello, ed è anco molto probabile che abbia avuto la sua origine da uno schizzo del maestro; se non che la tecnica esecuzione dell'affresco mostra piuttosto il fare del Penni che quello di Giulio.[1]

[1] Il disegno che trovasi ad Oxford di due giovani donne incurvate le quali prendono la cesta col bambino, assieme ad una terza ritta in piedi dietro di loro, se noi lo paragoniamo con quello delle stesse figure nell'affresco, vi si notano alcune varianti.

Nel vecchio catalogo era indicato come disegno di Raffaello col n. 55. Il Passavant vol. II, pag. 498, lo ricorda pure come un disegno di Raffaello. Nel nuovo catalogo esso porta il n. 104 e vi è detto che sembra una copia del tempo tratta da un disegno del maestro. È lo studio di un gruppo di tre donne per l'affresco del ritrovamento di Mosè, disegnato a matita rossa, lungo pollici 16 $^1/_4$ alto 10 $^3/_4$. Perviene dalle collezioni Antaldi e Lawrence. Un altro disegno in questa stessa raccolta indicato col n. 103, eseguito colla penna, ombreggiato col bistro, e coi lumi rilevati col bianco, su carta tinta in bruno-chiaro, largo pollici 10 $^1/_4$, alto 9 $^1/_2$, proveniente dalle raccolte del Duca Alva e Lawrence, è evidentemente copia antica fatta dall'affresco. Un'altra copia trovasi nel Gabinetto delle stampe a Berlino. Il Passavant, vol. II, pag. 535, ricorda uno schizzo leggermente ombreggiato colla seppia, il qual fu donato nel 1721 dal dottore Mead di Londra ad Anton Maria Zanetti che lo lasciò in dono a M. Flinck di Rotterdam. Questo fatto è ricordato dallo stesso Zanetti sul rovescio del disegno. Più tardi esso passò nelle mani del cardinal Valenti a Roma, e e poi in quelle dal signor Woodburn a Londra. Il Passavant

2. Iddio apparisce a Mosè in mezzo al roveto ardente. Mosè vestito da pastore, deposto il bastone, sta dinanzi alla Divinità, inginocchiato e curvo, nascondendosi il volto colle mani. L'Eterno in mezzo alle fiamme che si alzano dal verdeggiante pruno, lo benedice colla destra, mentre gli dirige la parola. Da un lato, dietro Mosè, ma in luogo più basso, il gregge sta pascolando, e più indietro, alcuni alberi fioriti nascondono in parte la città che vedesi su di un colle, mentre più da lungi l'acqua e le montagne compiono il paesaggio. Questa composizione, che differisce essenzialmente da quella dipinta da Raffaello in una delle volte delle camere vaticane, non manca però di verità e naturalezza, e può anche aver avuta la sua origine da uno schizzo del maestro. La tecnica esecuzione dell'affresco della loggia è simile a quella del precedente con Mosè trovato nelle acque.

3. Il passaggio del Mar Rosso. Mosè figurato nel mezzo del quadro, in parte nascosto dalle onde, dopo aver messo in salvo il popolo d'Israele, si volta minaccioso verso l'esercito di Faraone che lo inseguiva tenendo la verga nella mano destra sollevata. Alquanto da lungi, dal mezzo del cielo coperto in parte da vortici di nubi oscure, scende sulle acque del mare una colonna di fuoco. Le acque, le quali si erano sollevate a guisa di due muraglie per lasciar passare il popolo d'Israele, si riuniscono travolgendo nei flutti Faraone col suo esercito. Davanti a Mosè la scena è pure piena di movimento. Uomini, donne, fanciulli, mentre si affrettano a salire per mettersi in salvo, si

menziona inoltre una copia di questo disegno fatta da Timoteo Viti, nella raccolta di Stockholm; un altro disegno nel gabinetto del fu M. W. Roscoe a Liverpool, ed un terzo presso la signora Förster a Parigi.

voltano animati e ansanti a guardare l'esercito nemico che sta per essere travolto dalle onde.

Tra le figure che salgono la riva, avvi un uomo di forme robuste e quasi erculee, il quale, alquanto incurvato, porta sulle spalle un grande involto ed un vaso che sostiene colle braccia sollevate. Questa figura ricorda quella nell'affresco dell'Eliodoro, che porta in egual modo sulle spalle parte del tesoro rubato; o quella dell'uomo figurato nell'affresco dell'incendio di Borgo, con un gran vaso d'acqua sulle spalle: figure che tengono ambedue, come già si osservò, dello stile Michelangiolesco. Una donna affaticata col fanciullo in grembo è seduta sul davanti; un'altra vicina a questa, inginocchiata colle braccia sollevate e le mani congiunte a preghiera, è rivolta al cielo; un fanciullo che le sta d'appresso ritto in piedi la tiene abbracciata. Un'altra donna, salendo, porta sul capo e sostiene colle mani, sollevando le braccia, una piccola culla con entro un fanciullo. Sul davanti, a destra di chi osserva, un uomo, a cui è rivolto un fanciullo, si volge indietro animato e colla mano destra, tenendo il braccio sollevato, pare inviti i compagni ad affrettare il passo. Nelle acque vedonsi alcuni carri travolti coi loro cavalli e conduttori. Fra questi si distinguono su bighe tirate da cavalli, due uomini, uno dei quali in atto disperato percuotendo i destrieri cerca invano di salvarsi; mentre più da lungi il secondo si sforza a reggere colle redini i cavalli già scomparsi nelle acque. Qua e là si scorgono altri che galleggiano o si muovono per l'acqua, mentre il rimanente dell'esercito assieme a Faraone è sommerso nelle onde. Ma quello che più attira l'attenzione, è il gruppo con un guerriero vestito nel costume antico romano. Vedesi questi sul davanti, nelle acque, mentre, ca-

dendo da cavallo, si tiene forte colla mano destra, allungando il braccio, al morso del destriero; un altro intanto sta abbracciato con forza al corpo del soldato. Il cavallo indietreggiando solleva le gambe dinanzi, e sentendosi tirato dal morso, gira violentemente la testa verso il guerriero. Un terzo, dall'altro lato, tutto impaurito, allungando le braccia si attacca colle mani all'orecchio ed alla criniera del cavallo. Questo gruppo, tutto nello spirito dell'arte classica, è un'imitazione di gruppi simili che trovansi in uno dei bassorilievi dell'arco di Costantino, ed in altri della colonna Traiana. Raffaello, prima ancora di venire a Roma, avrà veduto simili motivi, cavati certo dalla stessa fonte, in uno degli affreschi di Domenico Ghirlandaio nel coro di Santa Maria Novella in Firenze, quello cioè della Strage degli Innocenti. Nell'affresco della Loggia, che è uno dei meglio conservati, la scena è piena di movimento e di vita, e vi troviamo reminiscenze dell'arte classica, unite a caratteri e forme, che ricordano quelle della vòlta della cappella Sistina. Il colorito è vago di tinte, ed in questo come nel disegno e nella tecnica esecuzione, pur essendo seguita la maniera di Raffaello, vi si riscontrano caratteri più propri dei pittori della Scuola Fiorentina che degli scolari di Raffaello, oltre, come abbiam detto, alla peculiare fusione di motivi, derivati dallo studio dell'antico unito con quello dell'arte Michelangiolesca: caratteri che il Vasari nota aver avuto Pierino del Vaga.[1] E se si esamina il disegno di que-

[1] Nel vol. X, pag. 141, è detto che Perino del Vaga « incominciò a disegnare nella cappella di papa Giulio dove la vòlta di Michelangelo Buonarroti era dipinta da lui, seguendo gli andari e la maniera di Raffaello da Urbino, e così continuando alle cose antiche di marmo, ec. » La nota a pag. 141 osserva che in questo passo, uno dei tanti intralciati nella sintassi, par probabile che il

sto affresco, il quale trovasi nel Louvre, sembra anche più probabile esserne Perino l'autore.[1]

4. Mosè fa scaturire l'acqua. Il patriarca veduto più che di profilo, si spinge innanzi piantato sul piede sinistro, mentre piegando indietro l'altra gamba, poggia le dita del piede sulla terra. Col braccio destro allungato toccando colla verga la roccia, fa scaturirne l'acqua, e coll'altra mano abbassata al fianco tiene il mantello che gli gira attorno alla figura, mosso e sollevato dal vento dietro di lui: alla testa porta un drappo. Sulla cima della roccia appare l'Eterno in mezzo alle nubi, circondato da angeli, il quale colla mano destra, allungando il braccio, benedice il popolo d'Israele. Dietro a Mosè vedonsi in variati ed animati atteggiamenti sei figure rivolte ad osservare il prodigio. La prima si fa innanzi alquanto incurvata e colle mani giunte, la seconda piena di vita solleva violentemente le braccia, tenendo le mani aperte quasi in modo convulso; due altre dietro di queste sono in atto di osservare, piene di stupore, ed

Vasari abbia voluto intendere, che Perino studiava e disegnava nella cappella di papa Giulio, dove la vòlta era dipinta da Michelangiolo, seguendo nondimeno gli andari di lui e la maniera di Raffaello.

[1] Questo disegno, è stato graticolato per essere trasportato in grande. È eseguito colla matita nera e la penna ombreggiato di bistro e lumeggiato col bianco; misura pollici 10 ½ per pollici 13. È indicato col n. 310. Il Catalogo del Louvre, come il Passavant, vol. II, pag. 465, attribuiscono questo disegno a Raffaello. Esso appartenne successivamente alle collezioni Jabach, Crozat, C. Jennings, Willes, Duroveray, Dimsdale, Lawrence, e re Guglielmo d'Olanda. La replica del disegno del Louvre, che trovasi a Windsor, non sembra originale. È fatto su carta scura. Un'altra replica è menzionata come facente parte della collezione Roscoe a Liverpool; una terza è nell'Albertina.

Noi abbiamo già accennato più indietro a proposito del « Diluvio, » all'errore in cui taluno è caduto d'attribuire il disegno che trovasi al numero 105 nella collezione d'Oxford a Raffaello, e di considerarlo come uno studio pel passaggio del Mar Rosso.

una terza rivolta colla testa al cielo, tiene le braccia sollevate e le mani giunte a preghiera in atto di render grazie; per ultimo un uomo di profilo, carico d'anni, con folti e ricciuti capelli e folta, ricciuta e lunga barba, porta sotto il braccio un oggetto di forma piramidale, di cui tiene la base nella mano abbassata e la punta nella mano dell'altro braccio piegato, fissando lo sguardo verso l'acqua che scaturisce dalla roccia. La figura di Mosè col mento coperto da folta e ricciuta barba mostra tipo, forme e panneggiamento che ricordano quelli dei filosofi della Grecia, più che non siano le altre figure, una delle quali, quella cioè colle braccia sollevate, ripete in parte il movimento dell'angelo che sparge fiori nel quadro della Madonna eseguita nell'anno 1518, ora nel Louvre. La scena avviene in luogo deserto ed arido, con tronchi d'alberi senza foglie o secchi. In lontananza ergesi un colle, sulla cui cima trovasi una città: sotto si stende la valle con alberi sparsi qua e colà, e più da lungi alcune montagne chiudono la scena. I caratteri di questo affresco ci riconducono di nuovo a pensare a Giulio Romano, al quale si può attribuire il disegno che trovasi nella raccolta degli Uffizi: che se mai Giulio ha avuto nel lavoro qualche altro con lui, pare a noi che questi dovrebbe essere stato il suo scolare Polidoro.[1]

Nell'ottavo monocromo è rappresentata la rac-

[1] Firenze. Il disegno nella Galleria degli Uffizi, che ha alquanto sofferto, eseguito con molta facilità e prontezza colla penna su carta grigia, ombreggiato colla seppia e lumeggiato col bianco, presenta gli stessi caratteri dell'affresco. Una copia di questo disegno si ha nella collezione Santarelli, passata ora agli Uffizi. Un'altra copia trovasi nella raccolta di Oxford; ma quest'ultima indicata col n. 106, trovasi in cattivo stato di conservazione. Misura pollici 9 per pollici 11 $^1/_4$.

colta della manna. In questa composizione prevalgono le leggi e lo spirito dei classici bassorilievi, fusi con elementi fiorentini, michelangioleschi, e forme raffaellesche. Mosè, riconoscibile per i raggi che porta in capo, trovasi da un lato, sul davanti, di profilo, accennando al cielo colla sinistra sollevata, mentre coll'altro braccio allungato e tenendo nella mano la verga eccita il popolo d'Israele a raccogliere la manna che cade dal cielo. Dinanzi a lui due uomini sono inginocchiati a terra: il primo, deposto il vaso (di forma classica) ripieno di manna, curvato ed a mani giunte è in atto di pregare; il secondo è figurato mentre si spinge innanzi animatamente, colle braccia allungate e le mani congiunte. Queste due figure le troviamo pure tra quelle dell'arazzo della seconda serie, rappresentante l'adorazione dei Re Magi, nel quale vedonsi la vita, il movimento e le forme che ricordano quelle dei Daci prostrati nei bassorilievi della Colonna Traiana. Da un lato, in vicinanza ai due primi, un uomo ed una donna incurvati raccolgono la manna, e presso di questi son dipinti due vasi (di forma pure classica), uno dei quali rovesciato a terra, mentre dinanzi alle due figure accennate, da un lato, un fanciullo di forme michelangiolesche porta un vaso ripieno di manna, ed un secondo dietro a lui, pure nudo, ma maggiore di età, sostiene anch'esso un vaso colla mano destra sollevata, mentre volge la testa dal lato opposto e coll'indice della sinistra, allungando il braccio, accenna alle due donne le quali trovansi davanti a lui. L'una di queste con un ginocchio a terra solleva colle braccia un cesto quasi ripieno, che la sua compagna abbassata e china regge colle mani sul capo, mentre un giovane ritto in piedi vi versa, con un altro cesto che tiene sollevato, la man-

na. Dietro dell'uomo, un'altra donna alquanto inclinata versa da un vassoio la manna nel sacco che un giovane tiene aperto dinanzi a sè osservandovi dentro. Dall'altro lato, in fianco al gruppo delle due donne ricordate per le prime, si scorge un uomo barbuto inginocchiato, con un vaso vuoto fra le mani, rivolto a sinistra di chi guarda, verso quello pure barbuto e col capo coperto dal manto, il quale sembra un anziano del popolo e par rivolga la parola alle persone che stanno dietro a Mosè. Presso l'uomo in ginocchio trovansene due altri ritti in piedi, il primo dei quali colle braccia allungate e le mani aperte, volge la testa, coperta da folti e ricciuti capelli e da folta e ricciuta barba, al vicino, il quale fattosi innanzi, appoggia la mano destra sulla spalla del compagno, tenendo l'altro braccio steso colla mano aperta. Il primo di questi ci ricorda una figura del gruppo dietro al seggio di San Gregorio negli studi preparatorii per la disputa del Sacramento, descritto già in una delle camere vaticane.

All'estrema sinistra di chi osserva, sul davanti, presso Mosè avvi un uomo colle braccia alquanto piegate e le mani aperte, che osserva il prodigio della manna. Questi è forse Aronne. Dal lato di contro, in vicinanza al fanciullo ed al giovane che portano vasi, alcune roccie tolgono in parte la vista delle gambe di costoro. Nel fondo, da questo lato, s'innalza un'abitazione di legno, e più indietro una montagna; così, anche nel mezzo, una seconda abitazione pure di legno è vicina ad un colle formato di roccie in mezzo alle quali crescono a stento alcuni alberi secchi. Invece dietro a Mosè ed Aronne si alzano rigogliosi gli alberi carichi di frutta. Abbiamo già ricordato che le pitture dei monocromi sono dal Va-

sari indicate come lavoro di Perino del Vaga. E questa composizione mostra invero la maniera di questo fiorentino più che quella degli scolari di Raffaello. Il disegno, eseguito colla penna, ombreggiato colla terra d'ombra e lumeggiato col bianco, fa parte della Collezione Teyler ad Haarlem, ed è giudicato dal Passavant (vol. II, pag. 459), di Raffaello; ma la sua autenticità, anche come lavoro dei discepoli, ci sembra dubbia.

La vita di Mosè continua ad essere illustrata nella nona cupola.

1. L'Eterno apparisce sul monte Sinai tra le nubi, accompagnato e sorretto da angeli, uno dei quali dà fiato ad una lunga tuba. Siede l'Eterno di profilo, e Mosè che gli sta dinanzi in ginocchio allungando le mani, riceve le tavole della legge che il Signore gli porge. Da un lato, a sinistra di chi osserva, quattro figure, che si presentano di schiena, salite tra le roccie del monte, spingendosi innanzi guardano attonite alla cima. Una di queste solleva le mani, ed il suo vicino si tiene forte colla mano destra aperta, appoggiandovi il braccio, ad un grande masso di pietra che trovasi dietro di lui, e tenendo l'altro braccio, colla mano aperta, sollevato. Dietro di questi vedesi la parte superiore delle due altre figure messe in ombra dalle nubi. Frattanto il popolo d'Israele uscito dalle sue tende si muove atterrito, attorno al monte, colpito dai tuoni e dallo squillo delle trombe. Se non che in questo affresco la composizione non si attiene strettamente a quanto dice la Sacra Scrittura, avendo il pittore introdotto quattro figure in atto di salire, quasi testimoni di ciò che avviene sul monte: cosa la quale era stata da Dio proibita. Nel fondo scorgonsi le montagne con sopra

una città, ed il cielo in gran parte coperto da nubi. Questo affresco è uno dei ben conservati.[1]

2. Il popolo di Israele che adora il vitello d'oro. Da un lato, a piè del monte, in luogo elevato Mosè addolorato vedendo il popolo adorare il vitello d'oro posto sull'ara, getta a terra le tavole; presso di Mosè vi è un giovine il quale muove le braccia in atto di stupore. Nel fondo, come di solito, è riprodotta la campagna romana. Da un lato ergesi un monte, dall'altro, ma più indietro, un grande rialzo di terra coperto d'un boschetto d'arboscelli, nel mezzo si stende la valle col fiume, e da lungi scorgonsi le montagne. In questo affresco, che è pure uno dei meglio conservati, la figura di Mosè, fatta eccezione delle braccia che tiene sollevate, ricorda nel suo movimento quella del San Paolo a Listra, che abbiamo veduto in uno dei cartoni per gli Arazzi della Cappella Sistina. Qua e là vi sono motivi e gruppi i quali non mancano di un fare graziato, come per esempio le figure dei giovani, uomini e donne, che si muovono alla danza. Tra questi, un po' più indietro, l'uomo barbuto colle braccia sollevate e le mani aperte, pieno di vita e di movimento, ricorda una delle figure nell'affresco ove Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia. Grazioso è pure il motivo della giovane donna di contro a chi osserva, ritta in piedi, tenendo il braccio destro sulle spalle d'un giovanet-

[1] Louvre. Il disegno che trovasi nella raccolta del Louvre, graticolato per esser trasportato, faceva parte della collezione Jabac e misura pollici 12 per pollici 10. È eseguito colla penna ed ombreggiato col bistro, in un modo franco e con molto brio. I caratteri della pittura ricordano quelli dell'affresco del roveto ardente. Una copia di questo disegno trovasi nel Gabinetto delle stampe a Berlino, eseguita come sembra, da uno dei discepoli di Raffaello.

to, a cui volge la testa, mentre, coll' indice dell' altra mano e col braccio steso, gli addita il vitello d' oro. Così fra le figure inginocchiate è degna di considerazione la giovane donna che trovasi nel mezzo, veduta più che di profilo, rivolta colla testa al fanciullo nudo ritto dinanzi a lei e da lei tenuto appoggiato al seno, mentre, allungando l' altro braccio, accenna coll' indice della mano all' ara. Il fanciullo con grazioso, movimento mentre fissa lo sguardo sul vitello, stende le braccia colle mani giunte in atto di pregare. Altre figure in differenti atteggiamenti compiono la scena. La massa della luce e dell' ombra è bene disposta, e sembra a noi di riscontrare in questo affresco gli stessi caratteri quali nell' altro del Mosè che riceve le tavole.[1]

3. Mosè dinanzi alla colonna di nube. A destra di chi guarda è raffigurato Mosè inginocchiato, colle braccia abbassate, dinanzi alla tenda, rivolto all' Eterno avviluppato in una colonna di fuoco che scende a vortici dal cielo sino alla terra, nel mezzo dell' accampamento. All' intorno, come se non si arrischiasse di allontanarsi dalle tende, sta il popolo d' Israele, parte in ginocchio pregando, parte in piedi, e le donne insieme coi loro fanciulli. Questo affresco, sia per la composizione, sia per l' esecuzione si mostra ben inferiore agli altri. La pittura ha sofferto danni, il colore in alcune parti è oscurato.

[1] Firenze. Il disegno però che trovasi negli Uffizi, quantunque eseguito con molta franchezza su carta grigia colla penna, ombreggiato colla seppia e lumeggiato col bianco, ci sembra inferiore a quello di Mosè che riceve le tavole, ricordato nel Louvre, il quale pare possa essere di Polidoro, scolare ed aiuto di Giulio e del Penni, messo in pulito forse da qualche schizzo di Giulio Romano.

4. Mosè presenta le tavole della legge al popolo d'Israele. La imponente figura di Mosè trovasi da un lato in un luogo alquanto elevato presso il monte, ritto e fermo in piedi, presentando al popolo che gli sta di contro, le tavole che sostiene colle mani, appoggiandole al petto. Presso di lui, son figurati tre altri, due de' quali veduti di schiena: quello nel mezzo ha il capo coperto da un drappo che arriva fino a metà della schiena; forse è questi il sommo sacerdote, e quelli ai lati due anziani del popolo. Il gruppo accennato si unisce bene colla grandiosa figura di Mosè. Nel basso, dinanzi ed all'intorno sta il popolo, parte in ginocchio e parte in piedi. Tra questi è bello il movimento dell'uomo sul davanti, inginocchiato e colle mani appoggiato al bastone, come pure quello del giovane di bell'aspetto con folta e ricciuta capigliatura, che colle mani giunte si fa innanzi reverente, fissando lo sguardo nelle tavole tenute da Mosè; e di un altro che animato solleva le braccia, spingendosi avanti, atteggiato in modo che pare stia leggendo nelle medesime tavole. Due vecchi sono in ginocchio ed altre figure in piedi; fra queste una solleva il braccio destro tenendo la mano aperta, come in atto di giurare e ricorda i lineamenti di Socrate. Altri, tra quelli che stanno per ultimi, mentre osservano le tavole, tengono pensierosi due dita a traverso la bocca. Da questo lato nel fondo vedesi un colle con alberi, più da lungi un' alta montagna, e nel basso stendonsi la valle ed il fiume. Belle sono le linee della composizione, e talune delle figure ricordano il fare grandioso che vediamo in quelle dei cartoni della prima serie degli arazzi della Sistina. Questo carattere si osserva specialmente nel Mosè e nella figura dell'uomo inginocchiato ed appoggiato colle mani al bastone.

La massa della luce e dell' ombre è qui pure, come nei due primi affreschi, bene bilanciata.[1]

Questa composizione a noi pare essere il lavoro dei più abili scolari di Raffaello.

Mentre il Vasari non ricorda la cooperazione di Raffaellino del Colle tra gli aiuti nel lavoro delle Loggie, questi quattro affreschi sono attribuiti a lui dal Taia nella sua *Descrizione*, ec. (anno 1750). Non sappiamo però su quali ragioni si fondi il Taia per emettere un tal giudizio. Le pitture delle due prime storie, ma specialmente quest' ultima, non possono essere, come si ebbe a dire, che dei migliori allievi dell' Urbinate. Quanto al terzo affresco, molto inferiore in tutto, si riscontra un' altra mano; ma non pare a noi che mostri i caratteri di Raffaellino del Colle, come siamo abituati di vederli nelle sue opere. Quanto alla cooperazione di Gaudenzio Ferrari[2] ricordata dal Titti nella sua opera *Pitture, ec. di Roma* (1674 pag. 427), oltre che non possiamo riscontrare in alcuno degli affreschi la maniera di lui, siamo anco venuti a conoscere in questi giorni, come si notò discorrendo delle pitture della Farnesina, che Gaudenzio non poteva trovarsi in quel tempo a Roma.

Fin qui abbiamo veduto l' opera di Giulio Romano e del Penni, assistiti più o meno dalla mano degli scolari ed aiuti, i quali lavorarono sotto la loro dipendenza.

[1] Un debole schizzo del Mosè che tiene le tavole, vedesi nella raccolta di Windsor, su carta colorata, ombreggiato coll' acquarello e lumeggiato col bianco. Un disegno per questo soggetto è ricordato dal Passavant, vol. II, pag. 546, nella collezione Jabach, eseguito colla penna e ombreggiato colla seppia mentre i lumi sono rilevati col bianco, su carta grigia; largo pollici 13 $^1/_2$ alto 12.

[2] Neppure costui è menzionato dal Vasari tra quelli che presero parte al lavoro della Loggia.

Nella decima cupola che illustra la vita di Giosuè, noi crediamo, come ci racconta il Vasari, che vi abbia lavorato Perin del Vaga,[1] riscontrandovi i caratteri più propri dei pittori della Scuola fiorentina, che quelli degli allievi di Raffaello.

1. Il passaggio del Giordano. Nel mezzo vedonsi i Leviti che portano l'arca rivolti con la testa ad osservare alla loro destra verso il Dio fluviale seduto e personificato alla maniera delle divinità antiche. Esso volge pronto la testa, fissando lo sguardo all' arca che attraversa il fiume mentre colle braccia sollevate e le mani aperte arresta l' acqua, la quale si alza a guisa di muraglia, ripiegandosi a vortici spumeggianti su di lui. L' arca è preceduta dal capitano il quale, mentre affretta il passo, volgendo animato la testa coperta dall' elmo piumato, verso l' esercito che lo segue, coll' indice della mano destra accenna dinanzi a sè. I guerrieri alquanto incurvati, abbassando le lancie, si fanno innanzi quasi di corsa, come in atto di chi si prepara per attaccare il nemico. Dietro l' arca, a destra di chi osserva e nel mezzo dell' esercito, trovasi Giosuè, a cavallo d' un destriero, con le braccia sollevate e le mani giunte, rivolto al cielo in atto di pregare. Dietro al Dio fluviale si alza un colle, e sulla cima, da un lato, un gruppo di fabbricati con una torre, e nel mezzo un grande rialzo di terra ed una fitta macchia d' alberi frondosi. Dietro di questi si vede scendere la retroguardia, parte a piedi, parte a cavallo, preceduta dal porta bandiera.[2] Essa ci richiama alla memoria quella parte dell' affresco del-

[1] Vedi Vasari, vol. X, pag. 143.

[2] Sulla bandiera avvi lo stemma di papa Leone X, con sopra le chiavi e il triregno.

l' Attila, nelle camere vaticane, ove nel fondo è pur rappresentata la retroguardia dell' esercito barbarico. Dall' altro lato chiudono la scena alcune montagne con fabbriche, e nel mezzo si stende la valle.

L' affresco è eseguito con molta franchezza, ed in tutto avvi movimento e vita; ma le figure sono basse di statura ed alquanto tarchiate, mentre peccano anche di soverchio sviluppo muscolare; il disegno è poi meno determinato che negli affreschi di Giulio e del Penni, come meno decisa è la massa della luce e delle ombre, ed il colore alquanto vago nelle tinte. La pittura in alcune parti ha patito dei danni.[1]

2. La caduta di Jerico. Da un lato, sul davanti, a destra di chi osserva, due soldati di schiena suonano con le bacchette i cembali; uno di loro volge la testa verso lo spettatore. Nel mezzo, alcuni soldati armati di lancia si avanzano per attaccare la città, coprendosi cogli scudi. Dietro si vede l' arca, che portata dai Leviti attorno alla città, fa crollare le mura seppellendo sotto le rovine chi ne stava alla difesa. Le fiamme ed il fumo si sollevano a vortici per l' aria. Dietro l' arca viene l' esercito parte a piedi e parte a cavallo, a capo del quale il capitano tenendo nella mano sinistra l' asta della bandiera spiegata, accenna animato coll' altra, rivolto all' esercito, di

[1] Un disegno su questo soggetto, eseguito colla penna, ombreggiato col bistro e coi lumi rilevati col bianco su carta grigia, faceva parte della collezione Jabach. Misura pollici 10 per pollici 12.

Il Passavant, vol. II, pag. 181, racconta che il cartone originale di questa pittura, il quale un tempo trovavasi nella casa Gaddi di Firenze, era stato comperato dal defunto M. William Lock (vedasi: *Serie degli uomini illustri nella pittura*, ec. Firenze, 1771, tomo IV, pag. 201); ma soggiunge che non gli è riuscito di saperne nulla in Inghilterra.

dare l' assalto. Le montagne chiudono la scena. È questo un affresco dei meglio conservati. Il Platner nella sua *Descrizione della città di Roma*, osserva non esser qui scrupolosamente seguìto il testo della Bibbia; e che la composizione avrebbe avuto un carattere ben più grandioso se invece fossero stati rappresentati davanti all' arca sette Leviti suonando la tromba. Ma oltre a ciò la tecnica di questo affresco, benchè mostri la maniera di Perino, è debole; forse egli si fece a sua volta aiutare da altri. [1]

3. La vittoria di Giosuè su gli Amorrei. Nel mezzo del combattimento Giosuè a cavallo, vestito da guerriero romano, colle braccia stese e le mani aperte, arresta il corso del Sole e della Luna durante la mischia. Sul davanti, a destra di chi osserva, son figurati due guerrieri, il primo dei quali incurvato tiene violentemente colla mano sinistra e il braccio steso, la testa dell' avversario contro la terra, mentre impugnando coll' altra mano la spada, solleva il braccio in atto di tagliargliela; il secondo, dietro a questo, tenendo un braccio steso, stringe coll' altra mano l' asta della lancia che ha già confitta contro il nemico morente, caduto a terra colla testa in avanti. Lì vicino, nel mezzo dell' affresco, è rappresentato un gruppo di tre altri guerrieri dell' esercito d' Israele, di cui il primo vedesi di schiena, coll' elmo in capo, armati di lancia contro tre dell' esercito nemico; figure nude, come la maggior parte degli Amorrei, cadute in terra. Il primo con una gamba

[1] Vienna. Il disegno che trovasi nell' Albertina, mostra una tecnica diversa da quella degli altri disegni, unita ad un fare così trascurato, da domandarsi se mai fosse copia del disegno di Perino. È questo un leggiero schizzo a penna tirato via in fretta. Misura pollici 9 3/4 per pollici 13 3/4.

sollevata ed appoggiato colla mano destra alla terra, il secondo inginocchiato, ed il terzo veduto di schiena, i quali, lasciate cadere le armi, cercano salvezza coprendosi coi loro scudi. Dietro a questi si vede un gruppo di due altri, i quali, spaventati, mentre l'uno abbraccia per la schiena il compagno, volgendo la testa all' esercito vincitore, si mettono in fuga. Altri son caduti a terra, ed altri cercano salvezza coprendosi collo scudo. Chiude la scena da questo lato, un guerriero a cavallo, che volgendosi ad osservare, tenendo la mano ed il braccio destro steso dinanzi a sè, si dà a precipitosa fuga. Attorno alla grandiosa figura di Giosuè stanno fermi, osservando il combattimento, parecchi guerrieri colle lancie in spalla, non essendovi bisogno che prendano parte alla mischia, vedendo messo in fuga l' esercito nemico. In lontananza, dietro all' esercito, sembra apparisca la parte superiore dell' arca; più da lungi una montagna chiude la scena. Nel cielo, da un lato, vedesi il Sole, e dall' altro la luna. La composizione è piena di vita e di movimento, e qua e là vi troviamo reminiscenze della battaglia d' Ostia già ricordata in una delle camere vaticane. Questo affresco è superiore sotto ogni rispetto all' ultimo descritto ed è anzi il migliore di tutti quattro in questa cupola. La composizione potrebbe aver avuto in tutto od in parte la sua origine da un disegno di Giulio Romano; ma la tecnica esecuzione dell' affresco è quella della stessa mano che fece gli altri tre della cupola stessa, i quali, come si notò, sono dal Vasari indicati come lavoro di Perino.[1]

[1] Il Passavant, vol. II, pag. 181, racconta che il cartone originale di Giulio Romano, il quale un tempo trovavasi nella casa Gaddi a Firenze, era stato acquistato da M. William Lock (ved. *Serie degli uomini illustri nella pittura, ec.* Firenze, 1771:

4. La divisione delle terre. Giosuè, con in capo la corona regale, sta seduto in trono sotto un grande baldacchino, avendo alla sua destra il gran sacerdote Eleazaro. Dinanzi a Giosuè un fanciullo trae a sorte da due urne i lotti delle terre da ripartirsi tra il popolo, e porge un foglio ad uno del popolo d'Israele, che trovasi presso di lui. Alcuni hanno già ricevuti i fogli, che assegnan loro le terre avute in sorte, ed altri accennano ai luoghi dove sono situate le loro proprietà. Da questo lato si alzano alcuni alberi verdeggianti, che stendono i frondosi rami per l'aria. Dall'altro lato, alquanto distante dal tronco, sta un gruppo di guerrieri con le lancie ritte ed appoggiate a terra; nel mezzo sorgono colli con fabbriche, e stendesi la valle; più lungi serpeggia un fiume e s'innalzano le montagne. Ànco nella tecnica esecuzione di questo affresco, danneggiato in parte, si riscontrano gli stessi caratteri che negli altri tre.[1]

La vita di Davide è illustrata nella undecima cupola, e gli affreschi presentano più o meno i caratteri e la maniera dei precedenti, ricordati come lavoro di Perino; ma sembra che anche Perino si sia servito a sua volta di aiuti. Da ciò dovrebbe derivare quella ineguaglianza ed inferiorità che si scorge in questi affreschi; de' quali i pensieri, o schizzi, per le compo-

tomo IV, pag. 201, nota), ma soggiunge che egli non potè sapere ove fosse; solamente è noto che M. William Lock fece presente d'un cartone d'una Leda di Michelangelo, all'Accademia di Londra.

[1] Windsor. Un disegno che trovasi in quella collezione, eseguito a penna rapidamente, ed ombreggiato coll'inchiostro, sembra un primo schizzo per questa composizione, ed è forse di Giulio Romano, dal quale è probabile sia stato fatto quello ad acquarello, rilevato col bianco, che trovasi tra i disegni che sono

sizioni sembrano doversi attribuire ai due allievi di Raffaello, Giulio ed il Penni.

1. David consacrato re d'Israele. Da un lato, a sinistra di chi osserva, è collocata l'ara. Presso di questa Samuele, il quale, veduto quasi di schiena, facendosi innanzi colla mano destra e tenendo il braccio steso, versa l'olio sacro sul capo del giovane David, mentre raccoglie il manto coll'altra mano appoggiata dietro la schiena. Il giovane David, vestito da pastore, veduto quasi di fronte, gli sta dinanzi tenendosi colle mani appoggiato al lungo bastone, e col capo reverentemente inclinato verso Samuele. Intorno a David trovansi i quattro fratelli maggiori intenti ad osservare la cerimonia: il più vecchio tiene le mani giunte a preghiera. Dall'altro lato, presso l'ara su cui sono collocate le legna, figurano quelli che attendono a fare il sacrifizio, il primo dei quali tiene la mano sinistra sulla testa del montone; un altro, rivolto, come il primo, verso David, ha in mano la scure; un terzo dietro a costui ed a lui rivolto, porta un cofanetto; ed un quarto, del quale non vedesi che la testa, sta osservando Samuele. Sul fondo è collocata nel mezzo, vicino alla parete, una tavola, con sopra un vassoio ed un oggetto della forma d'una piccola piramide: dalla finestra sovrastante scorgesi la campagna. Questa composizione non è delle migliori, e può essere

nelle cartelle del Louvre, il quale ha tutta l'apparenza d'aver servito per questo affresco. Una copia del disegno del Louvre vedesi nell'Ambrosiana a Milano.

Il monocromo rappresentato nell'acqua forte di Sante Bartoli, indicata col n. 10, conosciuto col nome del tabernacolo, perchè avvi nel mezzo una porta, e da ciascuna parte una figura ritta con due altre figure d'uomini che corrono, non poteva mai trovarsi a quel posto, poichè in quel luogo si apre realmente la porta che mette alla sala vecchia dei Palafrenieri.

attribuita al Penni, il quale, nel dipingere l'affresco, dovrebbe essersi servito di qualche aiuto per accelerare il lavoro.

2. Il gigante Golia atterrato da David. Nel mezzo, sul davanti, sta il gigante stramazzato a terra, col capo in avanti, veduto di schiena. Nel braccio sinistro steso ha lo scudo, e colla mano destra aperta, avendo il braccio piegato, poggia forte sulla terra facendo forza per rialzarsi. Il giovane David gli sta sopra e, tenendo su di esso il ginocchio sinistro, mentre l'altra gamba è distesa col piede appoggiato a terra, solleva il braccio destro impugnando la spada tolta al gigante, nell'atto di vibrargli il colpo che deve recidergli il capo. Poco più lungi, per primi, due guerrieri, l'uno veduto di schiena e l'altro di fronte, portano le aste delle lance abbassate contro i nemici, ed altri combattendo colle frecce mettono in fuga l'esercito dei Filistei. All' estrema sinistra di chi osserva, sul davanti, un soldato, vestito del costume dei guerrieri romani, coll' asta abbassata e coll' altra mano stesa in avanti, mentre fugge spaventato, volge la testa verso David. In questo affresco, la vita, il movimento, la tecnica esecuzione e il colorito, sono simili a quelli dell' altro affresco di Giosuè, vincitore degli Ammoniti.

L'azione del soldato veduto di schiena colla lancia abbassata che ferisce il nemico gettato a terra, trovasi quasi simile in ambedue le pitture. La composizione appartiene probabilmente a Giulio, il quale senza dubbio deve aver avuto presente quello stupendo schizzo a matita nera già ricordato nell'Albertina di Vienna, poichè lo vediamo riprodotto capovolto in questo affresco della Loggia. Raffaello, in quel suo disegno, come già si è notato innanzi, mostra d'es-

sersi ispirato dallo stesso soggetto della cappella Sistina; ma, come sempre, diede alle sue figure forme nuove, e quali appunto erano proprie di lui. In questo disegno, come nell' affresco, la figura del Filisteo che fugge ci fa ricordare il movimento del frate domenicano in atto di darsi a precipitosa fuga, dipinto dal Tiziano nel suo San Pietro martire. Che se il gran maestro Cadorino eseguì quel suo capolavoro nel 1530,[1] e quindi prima di aver posto piede a Roma, potrebbe però aver veduta l' incisione che ne fece Marcantonio, o la copia di quella incisione fatta su legno a chiaroscuro da Ugo da Carpi. Oppure, non si potrebbe forse pensare che il maestro cadorino avesse da sè trovato un simile movimento senza aver conoscenza di quella figura dell' Urbinate?

3. David trionfante degli Assiri. Il Re David ritto sulla biga tirata da due destrieri, a guisa di trionfatore romano, poggia la mano sinistra su quella, e l' altra sull' arpa. Un prigioniero colle mani legate dietro la schiena, nel suo costume barbaro, mesto,

[1] Vedi *Tiziano, la sua vita ed i suoi tempi*, vol. I, pag. 303.

Il Passavant, vol. II, pag. 182, ricorda il disegno di questa composizione, dalla quale dice aver tratta Marcantonio la sua incisione, presso il signor Colnaghi in Londra l'anno 1843. Il Bartsch descrive questa incisione nel tomo XIV, num. 10, e la copia fatta da quelle di Marcantonio, di Ugo da Carpi, nel tomo X, pag. 26, num. 8. Conosciamo inoltre che Ugo da Carpi andò nel 1516 da Venezia a Roma dove si fermò fino al 1518, e che morì nel 1523. Vedi Bartsch, tomo XII, pag. 207.

Nella collezione Jabach trovasi un disegno per questo affresco della Loggia, eseguito colla penna, ombreggiato e coi lumi rilevati in bianco su carta giallastra. Misura pollici 9 per pollici 16 $^1/_2$. Non sappiamo se sia quello stesso ricordato dal Passavant, il quale trovavasi, nel 1843, dal signor Colnaghi a Londra. Il Passavant, vol. II, pag. 431, ricorda pure un disegno ombreggiato col bistro, del gruppo principale, nella raccolta dei disegni negli Uffizi, sul rovescio del quale v' è uno schizzo del gruppo degli Apostoli nella morte di Anania; ma egli soggiunge che queste gli sembrano copie fatte dagli originali.

col capo abbassato, cammina da un lato del carro: presso di questo uno dei guerrieri, coll' elmo piumato, è rivolto al prigioniero tenendo nella mano sinistra la spada, e coll' altra la lancia del prigioniero appoggiata alla spalla. Dall' altro lato, come dietro al carro, i guerrieri portano le spoglie e le insegne dei vinti. Nel fondo, a destra, alcuni alberi, e più da lungi, nel mezzo, una montagna con fabbriche ed alberi. È questo uno degli affreschi meglio eseguiti tra quelli che vengono attribuiti a Perino, ed è uno dei meglio conservati. Il colorito è di tinta calda, buona la massa della luce e delle ombre, e la tecnica esecuzione quasi eguale per energia a quella che vedesi nelle opere di Giulio. La composizione ha avuto la sua origine dall' antico, e richiama particolarmente uno dei bassorilievi dell' arco di Tito.[1]

4. David e Betsabea. Il Re David, mentre sotto la loggia del suo palazzo passa dinanzi a lui l' esercito mandato contro gli Ammoniti, vede su di una terrazza scoperta d' un palazzo adorno di bassorilievi (il quale trovasi sul davanti da un lato a destra di chi osserva) Betsabea vestita soltanto in parte da un lungo drappo, la quale sta acconciandosi i capelli.[2] Il fondo è formato da alcune case e dal cielo.

[1] È registrato nel catalogo della collezione Saint Morys (vedi Passavant, vol. II, pag. 533) un disegno che probabilmente è quello che trovasi presentemente nel Museo Esterhazy a Pest, eseguito colla penna, ombreggiato col bistro e ripassato a tratti, su carta bianca. Sul carro leggesi DAVID . REX.

[2] Il Passavant, vol. II, pag. 535, ricorda che un disegno con questo soggetto, ombreggiato colla seppia e coi lumi rilevati col bianco, trovavasi nella raccolta del Re Guglielmo in Olanda. E un altro disegno per questo soggetto menziona per equivoco nella collezione di Oxford, sotto il num. 86.

Seguendo l' ordine delle riproduzioni di Sante Bartoli, il monocromo di questa arcata sarebbe il 10°; ma, come abbiamo notato, il soggetto che egli dà inciso del nono monocromo, non

Gli affreschi della duodecima cupola, sono dedicati specialmente ad illustrare la vita di Salomone. Abbiamo veduto che il Vasari, tra gli assistenti per le pitture della loggia, ricorda anco Pellegrino da Modena, senza indicare però qual parte vi abbia avuto.[1] Ora sarebbe posto innanzi il nome di Pellegrino da Modena, come il probabile autore di questi affreschi.

Pellegrino, nato nell'anno 1463, ed educato ad altra scuola, sarebbe venuto a Roma pittore già formato; non si saprebbe quindi spiegare come d'un tratto avesse potuto acquistare quel fare raffaellesco, che si riscontra in questi affreschi, e segnatamente nel secondo rappresentante il giudizio di Salomone.

Se realmente Pellegrino prese parte al lavoro della Loggia, a noi non riesce di riconoscere che cosa abbia fatto; ma ciò avviene anco per altri aiuti ricordati dal Vasari, i quali lavorarono sotto la direzione di Giulio, del Penni e di Perino del Vaga.[2] Ed è poi da tenere a mente che quando il lavoro degli assistenti,

poteva trovarsi nel luogo dove egli lo pone, per esservi la porta che mette alla sala vecchia dei Palafrenieri. Così, invece del decimo viene ad essere il nono monocromo. Il Passavant, vol. II, pag. 187, osserva inoltre che, essendo tutti i soggetti delle pitture della cupola presi dal libro di Giosuè, deve essere per errore che il Sante Bartoli nella sua acquaforte (indicata col num. 9) descrisse questo soggetto come la Propagazione dell'Evangelio, [San Marco, cap. XVI, v. 20], mentre essa molto probabilmente è presa dal Libro di Giosuè, cap. I, v. 10.

Ricorda inoltre il Passavant, vol. II, pag. 459, come lo schizzo originale del nono monocromo, sia quello rappresentante Giosuè che rivolge la parola al popolo d'Israele, nella collezione Teyler ad Haarlem, eseguito colla penna, ombreggiato, e coi lumi rilevati dal bianco, su carta brunastra. La maggior parte però dei disegni di questa collezione è di dubbia origine, e quello di Giosuè non ne è una eccezione.

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 42.

[2] Vasari, vol. VIII, pag. 42, ricorda oltre Pellegrino da Modena, Vincenzo da San Gimignano, Polidoro da Caravaggio, che

occupati secondo la loro capacità a preparare i materiali, ed a riprodurre dagli schizzi e dai disegni le composizioni, non fosse bene riuscito, poteva essere accomodato dal Penni o da Perino, e riveduto da Giulio Romano, ed all'occorrenza anche da Raffaello, prima che fosse riprodotto nella pittura. E quando la composizione, trasportata sul cartoncino nel modo

abbiamo qualche volta ricordato come possibile aiuto al suo maestro Giulio Romano, ed il Bologna meglio conosciuto col nome di Vincidor.

Un documento pubblicato l'anno 1869 dal signor Costantino Corvisieri nel giornale il *Buonarroti*, a pag. 158, se si riferisce, come stima quel signore, anche al nostro Pellegrino Munari da Modena, proverebbe che questi fino dal 1515 trovavasi a Roma occupato con altri pittori nelle decorazioni di certi carri simbolici in una gran festa d'Agone sotto Leone X. Quindi poteva certo il Pellegrino, in due o tre anni di pratica, divenire uno degli aiuti (come ricorda il Vasari) assieme agli altri pittori che presero parte alla decorazione della Loggia, la quale, come si è veduto, ebbe il suo compimento nel 19 di giugno 1519. Il documento che noi crediamo bene di riportare è il seguente:

« La festa d'Agone facta in tempo de Papa Leone X nelli 15.... (sic) essendo conservatori M.r Antonio Frigepani, M.r Evangelista Magdalene Capodeferro, M.r Mario Crescentio ordinata per M.r T. Phaedro Volterrano.

1. « Speranza. » El carro con la Speranza, pictore mastro *Jan Paolo.*

2. « Amicitia. » El carro dello Amore, *p. Jan Paolo.*

3. « Hilaritas. » El carro de' putti che portano una donna; pictore *Peregrino da Modena.*

4. « Mansuetudine. » El carro del Leone che basa li piedi al Servo; pictore *Cherufino* et compagni.

5. « Obedentia. » El carro delle femmine col jugo et cavallo; pict. *Pietro Spagnolo.*

6. « Libertà. « El carro delli Servi che pigliano el cappello et le mesure rotte; *Cherufino.*

7. « Magnanimità. » El carro delle lettere che s'abbrusano; *Peregrino da Modena* rosso (sic).

8. « Liberalità. » El carro dove si paga i denari; *Baccio fiorentino.*

9. « Pace. » El carro dove sono li bovi che arano; *Baccio fiorentino.*

10. « Magnificentia. » El carro dell'Arco triumphale; maestro *Pietro da Turino.*

indicato, non avesse soddisfatto, poteva esser messa da parte perchè ne fosse trovata un' altra.[1] Lo stesso sarà avvenuto nella esecuzione degli affreschi, ove dipingendo sotto la direzione d'altri, ed essendo il lavoro secondo il bisogno ripassato dalla mano di chi dirigeva, riesce difficile di poter distinguer la parte del lavoro di ciascuno.

1. Salomone consacrato re. Il sacerdote Zadok, già avanti negli anni, con la barba ed i capelli bianchi, coperto di ampio mantello con la spalla sinistra e le braccia ignude, facendosi innanzi con la mano destra, versa da un corno sulla testa di Salomone l'olio sacro. Il re vestito d'una tunica e d'una veste allacciata ai fianchi, si presenta a lui colle braccia piegate e le mani giunte in atto reverente. Da questo lato son figurati due servi, il primo de' quali, di schiena, è rivolto al sommo sacerdote e tiene per il morso una mula bardata; l'altro, veduto di prospetto, e a quella appoggiato con un braccio, mentre la mano dell'altro braccio porta rovesciata sul fianco, rivolge la testa ad osservare la cerimonia.

11. « Verità. » El carro della femina nuda coperta d'un velo negro; *Andrea da Parma.*

12. « Prudentia. » El carro del diamante e la donna con due faccie; *Andrea da Parma.*

13. « Justitia. » El carro della palma colle palle; maestro *Pietro da Turino.*

14. « Fortezza. » El carro della torre che arde; maestro *Peregrino da Modena* negro (sic).

Riscontrando la cronologia de' Conservatori ne' fasti Capitolini dello *Scriba Senatus*, si viene a conoscere che quella festa fu fatta nell' anno 1515.

[1] Cartoncini eseguiti cogli stessi materiali, cioè a penna, ombreggiati col bistro, e coi lumi rilevati col bianco su carta colorata, e talvolta colla stessa composizione ed eseguiti nella stessa maniera e l' uno inferiore all' altro, ne abbiamo ricordati, i quali mostrano, più o meno bene, la maniera degli scolari ed aiuti di Raffaello.

Dietro di questi una donna guarda un uomo che le si trova di contro, sollevando animata il braccio colla mano aperta, mentre lo stesso movimento è pure ripetuto dall'uomo colla testa rivolta ad essa. In vicinanza alla donna trovasi un vecchio con lunga, folta e copiosa barba, e la testa coperta in parte dalla veste, il quale sta osservando impassibile il sommo sacerdote Zadok. Nel mezzo, dietro al sacerdote, un uomo è rivolto ad osservare alla sua destra verso le figure che gli sono dinanzi, mentre alla sua sinistra si schiera il popolo d'Israele. Del quale alcune figure, tra le prime, piene di vita, colle braccia alzate e le mani aperte, ricordano i tipi, le forme, i movimenti e le espressioni che abbiamo notato nelle figure dietro a Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia. Sul davanti, da un lato, un Dio fluviale veduto quasi di schiena, è seduto in terra, colla testa di profilo, e rappresentato al modo degli antichi di cui non mancano esempi tra le scolture che adornano Roma. Il Passavant[1] osserva che quantunque trovisi presso quella allegoria una tigre, che ordinariamente caratterizza il fiume Tigri, esso deve invece qui rappresentare il Giordano.

La scena avviene in una campagna alquanto povera di vegetazione, ed il fondo è formato da montagne, con sulla cima alcuni alberi e fabbricati. Questa composizione è piena di movimento e di vita. Il gruppo dei due servi, uno dei quali tiene pel morso la mula, ci fa tornare col pensiero a quel fare aggraziato che abbiamo riscontrato in una delle prime opere della gioventù di Raffaello, cioè la predella coll'Adorazione dei Re Magi, la quale trovasi presentemente nella galleria del Vaticano. Il Dio fluviale fu pure ri-

[1] Vol. II, pag. 183.

prodotto in uno degli orli degli arazzi del Vaticano. Tecnicamente l'affresco ha il medesimo carattere di quello rappresentante Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia; ma però ci pare che, sotto ad ogni rispetto, sia ad esso inferiore.

2. Il Giudizio di Salomone. Salomone, siede in trono nel mezzo, rivolto colla testa ed il braccio destro allungato verso il giovane carnefice che gli sta a destra in atto di uccidere il bambino. Il carnefice si presenta di fronte tenendo con la sinistra sollevato, per una gamba, il fanciullo col capo in giù, e impugnando coll' altra mano sollevata la scimitarra in atto di vibrare il colpo. La vera madre, mentre corre per impedirlo, tende una mano al carnefice, volge animata la testa verso quelli che si trovano ritti in piedi dall' altro lato, e coll' altra mano accenna alla falsa madre, la quale sta osservando il carnefice, mostrandosi indifferente di quell' eccidio. Tra le due donne giace steso a terra il fanciullo morto. Più indietro, da un lato, in vicinanza al trono, vedonsi ritte in piedi alcune figure (che sono quelle poco fa menzionate) in variati atteggiamenti, rivolte alla vera madre; e dietro ad esse, una donna di fronte ed il profilo della faccia d' un' altra figura. Mettendo a confronto questa composizione con quella da Raffaello dipinta nella vòlta della camera della Segnatura, si vede quanto povera cosa essa sia dinanzi a quel capolavoro. Il pittore di questo affresco della Loggia, dovendo disporre differentemente le sue figure, non riuscì a mantenere quell' ordine e quella giusta misura che erano necessari. Le figure a sinistra di chi osserva, sono poche e povere di panneggiamento e di forme in confronto a quelle dall' altro lato in vicinanza del trono di Salomone. Ma di più, se le

figure da questa parte, prese singolarmente, non mancano di certa grandiosità di forme, non sono però troppo bene raggruppate fra loro. Il giovane vicino al trono è un'imitazione di quello che sta presso il proconsole Sergio nel cartone rappresentante la cecità di Elima. Il vecchio che ha la mano al mento, ci ricorda la figura del San Paolo nel quadro della Santa Cecilia a Bologna, mentre la testa è modellata sul tipo che Raffaello aveva adottato pel San Pietro. Bello però è il gruppo del carnefice in atto di uccidere il fanciullo; nè è improbabile che questo gruppo derivi da qualche schizzo del maestro fatto per lo stesso soggetto nella vòlta della camera della Segnatura, non messo poi da lui in opera. Dietro al seggio di Salomone, posto sopra due gradini, è steso un drappo; ed ai lati due plinti sostengono ciascuno una colonna: nel fondo scorgesi la campagna ed il cielo. Questo affresco, che è uno dei meglio conservati, ha un colorito vago di tinte, e diligente ne è la tecnica esecuzione; ma nel complesso è di debole effetto.

3. La Regina Saba. Salomone già avanzato di età, vestito degli abiti regali, colla corona in capo, alzatosi dal trono, è in atto di abbracciare la regina che sale i gradini accennando con la destra i doni portati da quelli del suo seguito. Di fronte, a sinistra di chi osserva, una figura in piedi, rivolta col dorso allo spettatore, indica ai compagni la regina. Dall'altro lato, un servo incurvato versa con un piatto un mucchio di monete sul pavimento. Un secondo di profilo, mentre segue la regina, regge a fatica colle braccia un'anfora: due altri vengono appresso, il primo dei quali porta sulla spalla destra e col braccio appoggiato al fianco, un vaso coll'offerta, mentre lo sorregge colla mano sinistra sollevata; il

secondo tiene nelle mani un altro vaso. Queste figure in parte nude, hanno caratteri e forme che ricordano quelle nei cartoni per gli arazzi della Sistina, e potrebbero essere lavoro di Giulio Romano. Nondimeno non si riscontra in tutto l'affresco quella coesione di gruppi che sarebbe da attendersi dal migliore dei disegnatori di Raffaello. L'uomo ricordato a sinistra, il quale accenna alla regina, è disegnato nella maniera fiorentina di Perin del Vaga, ed il modo di colorire, come la tecnica esecuzione ricordano pure la maniera di questo artista.

4. La costruzione del Tempio. Nel mezzo del quadro, Salomone ritto sulla piattaforma del Tempio, sta esaminando la pianta che gli è presentata. Dietro a Salomone vedonsi tre del seguito, il primo dei quali è rivolto esso pure ad osservare il progetto della fabbrica. A sinistra di chi guarda, due uomini, solo in parte coperti, salgono i gradini portando sulle spalle, uno lo schifo colla calce, l'altro che lo segue, le pietre. Sul davanti, alcuni operai, quasi nudi, mostrano lo sforzo che fanno ed il gonfiare dei muscoli nel lavorare. Il primo di profilo è tutto occupato a segare una tavola che tiene appoggiata su di un masso di pietra col ginocchio e colla mano sinistra e il braccio steso, mentre pianta forte col piede dell'altra gamba sul suolo, e tiene nella mano destra e col braccio piegato la sega. Lì vicino vedonsi quattro altri che stanno pur lavorando; il primo si presenta di schiena col ginocchio ed il piede sinistro appoggiati con forza sopra un gran masso di marmo, e coll'altra gamba stesa ed il piede a terra, mentre stringe nella destra sollevata il martello in atto di battere sullo scalpello, che coll'altra mano abbassata tiene sul masso. Il vicino, di profilo, posa il ginocchio della gamba destra

piegata sullo stesso marmo e nella mano sollevata stringendo forte il martello, è pur esso in atto di battere sullo scalpello che tiene coll' altra mano abbassata sul marmo. Più in là son figurati due altri operai, di cui l' uno vedesi quasi di fronte ed incurvato, nell' atto di stringer forte nelle mani un martello, mentre sta lavorando intorno ad un altro masso di marmo; il secondo, intento egli pure al lavoro, non scorgesi che in parte, ed è messo in ombra. Dall' altro lato del dipinto un bifolco spinge animato col pungolo del lungo bastone due bufale che tirano con gran fôrza un masso di pietra. Da un lato, attraverso ad una porta del tempio, scorgesi alquanto da lunge la campagna; alcuni lavoranti salgono, altri scendono da una tavola accomodata a guisa di scala, portando materiale da costruzione, e sotto, in vicinanza, vedesi una gran ruota come quelle che si usano per sollevare pesi, o per attinger acqua; mentre il rimanente del fondo è formato dalla campagna e dal cielo. Dall' altro lato s' apre una via con fabbriche ed un tempio simile al Panteon, dietro al quale s' alza una colonna, che ricorda la Trajana o l' Antonina.

Gli uomini che lavorano sono pieni di forza e di energia, ed è questa anche la parte meglio conservata del dipinto. Il bifolco che spinge innanzi le bufale che a gran fatica tirano quell' enorme peso, è certo un gruppo preso dal vero, come pure lo sono le figure dei lavoranti. Ma se, considerati isolatamente, questi gruppi sono commendevoli, la composizione però nel suo insieme non è troppo bene ordinata; cosa questa che abbiamo già avvertita anco nel secondo affresco di questa cupola. [1]

[1] Il decimo monocromo, il quale trovasi nel basamento indicato nella tavola di Sante Bartoli come l' undecimo, rappresenta

L'ultima cupola contiene quattro soggetti del nuovo testamento, che il Vasari attribuisce a Perino del Vaga.[1] Sono dipinti essi pure, come quelli della prima cupola, entro esagoni oblunghi, e nel reticolato all'intorno, entro a riquadri angolari, vi sono egualmente alcuni graziosi angioletti in belle e variate attitudini.

Betsabea davanti al Re David. Ad Oxford trovasi il disegno di questa composizione, eseguito colla penna e ombreggiato con tinta grigio-scura, il quale è indicato col num. 109. Misura pollici 15 $^1/_2$ per 15 $^1/_4$. Proviene dalle collezioni di Lord Hampden, R. Willett, Duroveray e Lawrence. In questa composizione, da un lato, di profilo, David è seduto sul letto; dietro sta una donna ritta, di profilo, che viene indicata come la profetessa Abisai. David colla destra sollevata è rivolto a Betsabea, inginocchiata in atto reverente dinanzi a lui. L'uomo che le sta vicino è indicato come il profeta Nathan, ed è rivolto colla testa a David, e colle mani e le braccia stese dall'altro lato verso ad un giovane veduto di profilo a mani giunte, che si fa innanzi timoroso: forse è questi il giovane Salomone. Dietro vedesi un altro personaggio rivolto verso David, ed un terzo è poco discosto in vicinanza ad un seggio collocato su due gradini. Vuolsi siano questi il gran Sacerdote Zadok e Benaja. Sante Bartoli (vedi Passavant, vol. II, pag. 187), credette vedere in questa composizione una scena della Genesi, cap. 27, e cioè Giacobbe che dichiara Giuseppe capo della famiglia. Ma, aggiunge il Passavant, questa scena non avrebbe nessun rapporto cogli affreschi della cupola consacrati alla vita di David. Il modo come sono disposte le figure, mostra nel pittore lo studio degli antichi bassorilievi. Il disegno sembra essere di Perino. Un altro disegno con questo stesso soggetto e indicato col num. 110, trovasi ad Oxford, eseguito colla penna ed ombreggiato col bistro in modo franco e risoluto. Esso misura pollici 10 $^1/_3$ per 7 $^1/_2$. Molto probabilmente fu fatto per la Loggia, ma non fu messo in opera. Proviene dalle collezioni Rutgers, Dimsdale e Lawrence. Rappresenta David che, seduto sul letto, volge la parola al giovine Re Salomone seduto di fronte in un seggio ed a lui rivolto. Dietro a Salomone stanno ritte in piedi sei figure, tra cui una donna, forse Betsabea. Questo disegno ricorda nella disposizione delle figure, come l'altro, le leggi del bassorilievo, e sembra eseguito dalla stessa mano. Il catalogo però inclina a vedervi la maniera di Giovanni da Udine.

[1] Il Vasari, vol. X, pag. 143: « Fece ancora nel principio dove si entra nella loggia, storie del Testamento nuovo, la Natività, il Battesimo di Cristo, e la Cena degli Apostoli con Cristo. »

1. L'Adorazione dei Re Magi. Nel mezzo sta la Vergine inginocchiata presso un plinto della forma d'un'ara, su cui tiene seduto avanti a sè, sopra un panno bianco, il Bambino, il quale spande raggi di luce attorno alla sua figura. Sospesi in aria due angeli ad ali spiegate, portano un festone di fiori. San Giuseppe vicino alla Vergine, ritto in piedi, prende per una mano il pastore che sta in ginocchio, affine di avvicinarlo al Bambino. Dall'altro lato vedonsi due altri pastori, il primo dei quali movendosi verso Gesù, si toglie il cappello a larghe falde in atto di rispetto. Quello che lo segue porta sulla spalla un agnello. Nel mezzo, dietro alla Vergine, son dipinti la mangiatoia, il bue e l'asinello. La scena avviene nell'interno d'un edificio con un largo finestrone nella parete di mezzo, da cui sono entrati gli angeli, dietro de' quali scorgesi da lungi la campagna ed il cielo. In questo affresco le forme, lo stile del disegno, l'effetto della luce e dell'ombra, il modo di colorire, la tecnica esecuzione, ricordano la pittura della vòlta della Sala Borgia dipinta da Perino e decorata di stucchi da Giovanni da Udine.[1]

Il Passavant[2] osserva che è questa la sola composizione ove San Giuseppe, ordinariamente indifferente e immobile nel soggetto della Adorazione dei pastori, è rappresentato in azione. Se noi confrontiamo questa composizione coll'altra dello stesso soggetto negli arazzi della seconda serie, nei quali ebbe precipua parte Giulio Romano, troviamo che quella composizione è da preferirsi a questa della Loggia. L'affresco ha sofferto e non poco di danni in più maniere; in alcune parti sono sbiadite od alterate le

[1] Vedi Vasari, vol. X, pag. 143.
[2] Vol. II, pag. 183.

tinte, ed in altre sono caduti alcuni pezzetti di colore, specialmente nel panneggiamento della Vergine.

2. L' Adorazione de' Magi. In questa composizione troviamo di nuovo i caratteri propri degli scolari di Raffaello, e riscontrasi qui pure il modo di fare e lo spirito d' arte che trovansi nella composizione e nelle figure con questo stesso soggetto, in uno degli arazzi della seconda serie. Simile poi nell' una come nell' altra è il gruppo della Vergine col bambino Gesù. È probabile che la composizione sia di Giulio Romano, o fatta da studi da lui forniti a Perino.[1] La Vergine seduta nel mezzo, appoggia i piedi su di una larga lastra di pietra, che le serve di predella. Tiene il bambino Gesù seduto sulle ginocchia, e colla mano sinistra ed il braccio abbassato gli prende un piede e lo avvicina al più vecchio dei Re Magi, che trovasi primo di fronte e in ginocchio, inchinato nell' atto di prendere a sua volta il piede di Gesù, per baciarlo. In vicinanza stanno gli altri due Magi (uno dei quali è un moro) inginocchiati colle loro offerte in mano. Alcuni del seguito, in ginocchio, son rivolti essi pure in atto reverente a Gesù; altri in piedi si fanno innanzi in variati atteggiamenti di meraviglia e di curiosità. Due uomini a cavallo chiudono la scena da questo lato, e il primo girandosi sul cavallo, accenna coll' indice della mano destra e stendendo il braccio, al Salvatore, mentre appoggia l' altra mano dietro a sè, sul dorso dell' animale: il compagno invece si presenta di fronte. Le figure staccano qui sull' azzurro del cielo. Dall' altro lato, vicino

[1] Come abbiamo veduto, il Vasari, dopo averci detto che Perino fece in questa cupola le storie del Testamento nuovo, ricorda soltanto la Natività, il Battesimo di Cristo e la Cena degli Apostoli, non l' Adorazione dei Re Magi: forse fu una dimenticanza.

alla Vergine, San Giuseppe di profilo, col piede sinistro appoggiato alla lastra di pietra già accennata, tenendo in mano il vaso presentato dal primo dei Re Magi, ne solleva il coperchio per vedere che cosa contenga. Dal lato dei Magi la capanna è formata da tavole riunite assieme ed addossate a grandi massi di terra e di pietre, sopra i quali avvi un pezzo di cornicione di stile classico, con cespugli tra le pietre: in vicinanza s'alzano alcuni alberi, e solo nella parte superiore vedesi un pezzo di cielo.[1] È questo uno degli affreschi meglio conservati. Notevole è il fatto che nello stesso soggetto dipinto da Tiziano, dopo ch'era stato a Roma, riscontrasi una composizione la quale sotto certi rispetti rammenta questa della Loggia.[2]

3. Il battesimo di Cristo. Il Salvatore ritto in piedi nell'acqua, colle mani giunte in atto di pregare, è rivolto colla testa alquanto abbassata verso il Battista che trovasi sulla sponda del Giordano, e colla mano destra sollevata, versa da una scodella l'acqua sul capo del Cristo. Dietro a San Giovanni due angeli inginocchiati tengono le vesti del Salvatore; e due altri angeli veggonsi sospesi in aria ad ali tese, circondati dalla luce del cielo, con un braccio allungato e la mano aperta, rivolti al Salvatore. Più da lungi, sulla riva, alcune figure tolgonsi le vesti per essere battezzate. Il fondo è formato da alberi fronduti e da terra adorna di verdura, nel mezzo della quale scorrono le acque del Giordano. L'orizzonte è coperto di vapori, ed il cielo è in parte nascosto dalle nubi.

[1] Il Passavant ricorda, vol. II, pag. 536, nella raccolta del Re d'Olanda, un disegno coll'Adorazione de' Re Magi per questo affresco della Loggia, eseguito col bistro, il quale fu venduto nel 1850 per fiorini 50.

[2] Vedi *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, vol. II, pag. 280.

Le figure del Cristo come del Battista, ma più la prima che la seconda, hanno forme pesanti e gravi. Invece quelle in atto di togliersi le vesti hanno forme eleganti, e potrebbero essere riproduzioni di studi dal vero presi dalle cartelle del maestro. Il forte contrasto della luce colle ombre, i colori vivaci, lo stile del disegno e la tecnica esecuzione mostrano la maniera di Perino.[1]

4. Il Cenacolo. In questo affresco, la tavola di forma quadra, è disposta in modo da presentare sul davanti e nel mezzo uno degli angoli. Gli apostoli a quattro a quattro sono seduti sulle panche. Dei due sul davanti, veduti di schiena, seduti su le due panche all'angolo della tavola, uno è volto a sinistra verso i compagni, e l'altro, che sembra Giuda, volto dal lato opposto, in atto di alzarsi per partire. I movimenti di questi due apostoli lasciano uno spazio che permette di vedere il Cristo seduto solo nel mezzo, di contro a noi, colle braccia abbassate. In questo il pittore seguì il nobile esempio del Cristo ideato da Leonardo da Vinci per il suo Cenacolo. Negli apostoli abbiamo movimenti pronti ed azioni diverse e molto animate, ma nell'insieme la composizione difetta di quella severità e dignità di carattere quali convengono al soggetto. Anco questo affresco mostra tipi, forme, movimenti, ed un modo di drappeggiare, come nelle figure della seconda serie degli arazzi vaticani; e la disposizione delle figure ricorda quella in cui è rappresentata la Discesa dello Spirito Santo.

La composizione difatti fa tosto pensare alla ma-

[1] Il disegno a penna per questa composizione, molto logoro, trovasi nella raccolta Windsor, e se è di Perino, non deve certo considerarsi come uno dei suoi migliori. Una copia di questo disegno, eseguita a matita nera, è pure nella stessa raccolta.

niera di Giulio Romano; ma la tecnica esecuzione sembra di Perino. Le masse della luce e dell' ombra sono bene misurate, ma alquanto convenzionali; così il colore come la tecnica esecuzione presentano più o meno gli stessi caratteri come negli altri tre affreschi di questa cupola. Raffaello, per quanto ci è noto, non dipinse mai il Cenacolo;[1] ma l'aveva studiato in differenti periodi. Due suoi disegni trovansi ad Oxford ed a Vienna, mentre un altro colla intera composizione, eseguito dal maestro più tardi, trovasi a Windsor, conosciuto specialmente per la stampa di Marcantonio.

Il disegno di Oxford è uno stùdio per la parte destra, di sette figure prese da modelli, sedute a tavola. Variati e naturali sono i movimenti, dolce l'espressione, corretto il disegno, diligente l'esecuzione. Tutto dimostra che questo stupendo disegno appartiene all' epoca fiorentina del maestro. Due figure seggono a capo della tavola, di profilo; le altre cinque di fronte. L' ultimo, che è il settimo, dovrebbe essere uno studio per il Cristo. Posa questi le braccia e le mani sulla tavola, volto alquanto alla sua sinistra. Le figure sono disposte così bene, e con tanto ordine e verità, che potrebbero, con poche varianti, servire per la pittura. Sembra a noi, che in questo studio del Cenacolo, Raffaello trovandosi a Firenze, abbia tratto l'ispirazione pei movimenti

[1] Il Cenacolo che orna la sala, un tempo refettorio di Sant' Onofrio, delle monache francescane dette di Fuligno in Firenze, ha tutta l' impronta peruginesca; ma non crediamo sia lavoro di Raffaello. Così non crediamo siano di Raffaello alcuni studi eseguiti su modelli per questa composizione, i quali trovansi esposti nello stesso locale. Intorno a questo dipinto vedasi ciò che si disse nella vita del Perugino, che trovasi nella nostra *History of painting in Italy*, vol. II, pag. 247 e seguenti.

degli apostoli dai Cenacoli di Domenico Ghirlandaio; l'uno nel refettorio d'Ognissanti e l'altro in San Marco. Sebbene il disegno di Oxford sia stato graticolato per esser trasportato, non sappiamo che sia mai stato messo in opera.[1]

Uno studio posteriore, ma nondimeno di stile fiorentino, è il disegno che trovasi nell'Albertina. Anche questo non dà l'intera composizione. La scena è rappresentata in una sala di forma oblunga rettangolare, aperta sul davanti a guisa di loggia. La volta divisa in sezioni a crociera è sostenuta da archi, che poggiano sulle pareti, e sul davanti sono sostenuti da due pilastri. Nel mezzo è seduto a tavola il Cristo colla destra alzata e coll'altra appoggiata sulle spalle del giovane Apostolo svenuto presso di lui. Anco questa composizione ci rammenta quella del Ghirlandaio; ma qualche figura di Apostolo farebbe credere che Raffaello avesse già veduto alcuni studi fatti da Leonardo da Vinci per il suo Cenacolo. È certo poi che lo stile del disegno, il modo con cui sono rese le forme, i tipi, e segnatamente la figura del Cristo, mostrano quella maniera e quei caratteri propri di Raffaello quando, a Firenze, prese a seguire la maniera di Leonardo.[2]

L'intera composizione del Cenacolo, che trovasi pure in questa collezione di disegni, ha la medesima

[1] Oxford. È indicato col num. 32. Proviene dalle raccolte Antaldi e Lawrence. È eseguito a punta d'argento su carta leggermente colorata, ed i lumi sono rilevati col bianco: è largo pollici 13 1/4, alto pollici 9.

[2] Albertina. Disegno a penna e terra d'ombra. Misura pollici 10, per pollici 14. Proviene dalle collezioni Viti, Crozart, De Gouvernet, Giulian, di Parma e Principe di Ligne. Sul rovescio è disegnato un San Sebastiano con frammento di torso; ma lascia dubbio quanto alla sua autenticità. Anzi il Passavant, vol. II, pag. 433, lo attribuisce ad uno scolare di Raffaello.

disposizione, ma mostra quel fare largo e grandioso e quei caratteri che contraddistinguono le opere dell' ultimo tempo del maestro. La scena ha luogo in una sala di stile del rinascimento, con un finestrone nel mezzo della parete, dal quale scorgonsi la campagna ed il cielo.

Nel mezzo siede Gesù colle braccia e le mani appoggiate alla tavola. Gli Apostoli son pieni di movimento e d'espressione, in variati atteggiamenti, parte seduti, parte in piedi, e raggruppati tra loro o rivolti l' uno all' altro, o verso il Salvatore. Raffaello mostra in questa composizione di seguire la nuova forma data da Leonardo alla rappresentazione del Cenacolo.[1]

[1] Questo disegno, che ha sofferto in alcune parti, fu fatto da Raffaello per l'incisione di Marcantonio. Vedi Bartsch, tomo XIV, nota 26.

Nell' ultimo monocromo della Loggia è rappresentata la Resurrezione di Cristo. Il Salvatore sta per uscire dal sepolcro, il coperchio del quale si è sollevato per forza soprannaturale, ed è appoggiato obliquamente alla tomba ed alla terra. Nella destra stringe l' asta della croce appoggiata al suolo, e colla gamba destra fuori della sepoltura, spingendosi alquanto innanzi, tocca appena colla punta del piede il terreno. Nella mano sinistra abbassata tiene il lembo del lenzuolo funerario che in parte gli copre la figura. Da un lato vedonsi le guardie colpite da terrore a tal vista; alcune cadute a terra, altre nell' atto di darsi a precipitosa fuga. Dall' altro lato son figurate le tre Marie, le quali mestamente si avvicinano al sepolcro avvolte nelle loro ampie vesti. Il fondo è formato da una campagna deserta, e nel mezzo, dietro alla sepoltura si alzano grandi massi di pietra. Il disegno per questo monocromo è eseguito colla penna ed ombreggiato colla seppia; i lumi ne son rilevati col bianco, su carta leggermente colorata in grigio. Esso trovasi nella collezione di Chatsworth, e proviene dalla raccolta di Sir Peter Lely. Sembra di Perino, ed è graticolato per essere trasportato; misura pollici 5 $^1/_2$ in altezza e 16 in larghezza. Un altro, quasi altrettanto buono che il precedente ed eseguito nella medesima maniera, fa parte della collezione Knestner ad Annover; alto pollici 5 $^1/_2$ e largo pollici 16.

Ai disegni già ricordati, che sembrano preparati per le pit-

Tra gli aiuti per le pitture delle Logge, abbiamo veduto che il Vasari ricorda, oltre Pellegrino da Modena, anco Vincenzo da San Gimignano, Polidoro da Caravaggio, ed il Bologna (ossia Tommaso Vincidor), senza dirci qual parte abbiano avuto nel lavoro. Che se dei tre primi ci ha data la biografia, e noi ne conosciamo le opere, di Tommaso Vincidor invece non ci dà alcuna notizia. Siamo però venuti a conoscere come questo pittore, per ordine di Leone X e con un breve del Bembo, in data del 21 maggio 1520, si re-

ture della Loggia, ma che non furono messi in opera, altri ne abbiamo da ricordare.

Uno di questi trovasi nella raccolta di Oxford, indicato col num. 112. Rappresenta i preparativi per una cena od un sacrifizio. Questo disegno, attribuito a Raffaello, pare a noi sia di qualche allievo, e forse del Penni. È eseguito colla penna e ombreggiato col bistro; misura pollici 10 $^1/_4$ per 5, e proviene dalle raccolte del Duca d'Alva e Lawrence. A sinistra vi è una donna inginocchiata che sta mettendo un vaso al fuoco. Nel fondo vedonsi il letto, una tavola ed altri mobili all'antica; sul davanti, da un lato, una pietra quadrata ed un vaso. Nel mezzo un uomo, che pare un pastore, tenendo per una delle gambe posteriori un montone, coll'altra mano sta palpandolo. Dietro segue un fanciullo nudo con un bastone in mano, e più indietro una giovane donna sta bevendo con una coppa. La forma di questo disegno è a mezzo cerchio, laonde avrebbe dovuto servire per una lunetta.

Louvre. « La coppa ritrovata nel sacco di Beniamino. » Nel mezzo un uomo colla sinistra appoggiata al sacco e coll'altra mano sollevata mostra la coppa. Beniamino gli sta di contro, pieno di mestizia. Da ambedue i lati, i fratelli stanno in ginocchio od in piedi, in variati atteggiamenti di sgomento. Le due figure inginocchiate a sinistra sono riadattamenti degli studi fatti per le figure che stanno in ginocchio presso a papa Gregorio nella « Disputa. » L'altra figura che trovasi alla estremità a sinistra, con le palme strette l'una contro l'altra, richiama l'Evangelista nei disegni di Raffaello per la « Deposizione. » La figura dell'uomo che si piega per alzare o deporre un sacco, è la ripetizione d'una figura nell'arazzo rappresentante la « Lapidazione di Santo Stefano. » Il Passavant, vol. II, pag. 465, reputa questo disegno di Raffaello, e per tale pure è indicato nel Louvre. Il disegno fece parte della collezione Jabach, Crozat e St. Morys (Passavant, vol. II, pag. 533). Misura pollici 0,21 per 0,39. Quantunque mostri tutto lo spirito di Raffaello, pure non siamo di-

casse in Fiandra.[1] L'incarico che aveva avuto il Vincidor era quello di far eseguire una serie d'arazzi che il Pontefice aveva destinato in dono ad Enrico VIII d'Inghilterra.[2] Vedendo dal Breve del Bembo che Leone X, per il talento manifestato dal Vincidor nella

sposti a giudicarlo della sua mano, bensì di qualche allievo che, lavorando col maestro, ne aveva presa la sua maniera, come Giulio Romano od il Penni. Questo disegno è indicato col num. 311 ed è eseguito a penna.

Un altro disegno rappresenta « il giovanetto Giuseppe nell'atto di esser gettato nel pozzo dai fratelli. » Giuseppe si dibatte fra mezzo ai fratelli, alcuni de' quali stanno spogliandolo delle vesti, ed uno abbassato dinanzi a lui, abbracciandolo per la vita, e colla testa rivolto a guardare nel pozzo, attende per gettarlo dentro. Questo rapido schizzo a penna trovasi indicato col num. 527 negli Uffizi di Firenze: è eseguito con molta facilità e franchezza nella maniera di Giulio Romano.

[1] Abbiamo creduto bene di riportare per intero il Breve del Bembo:

« Leo . pap . X . Dilecte fili, salutem et apostolicam benevolentiam . Adducitur quampluribus virtutibus tuis, et praesertim picturae arte, qua non mediocriter polles, ut te specialibus favoribus et gratiis, prosequamur . Igitur te in familiarem nostrum continuum commensalem per praesentes recipimus, aliorumque familiarium nostrorum continuorum commensalium numero et consortio favorabiliter aggregamus, volentes et decernentes ut tu omnibus et singulis privilegiis, favoribus, gratiis, immunitatibus, exemptionibus, praerogativis, tutelationibus quibus caeteri familiares nostri continui commensales nobisque actu inservientes utuntur, potiuntur et gaudent, ac uti, potiri et gaudere poterunt quomodolibet in futurum, uti, potiri et gaudere in omnibus et per omnia possis et valeas, quibuscumque contrariis non obstantibus. Et quoniam mittimus te in presentia ad nonnullas Flandriae partes pro quibusdam nostris negociis, hortamur omnes et singulos reges, duces, principes, marchiones, comites, universitates singularesque personas, ut tibi, tam eundo quam redeundo, et ubicumque commorando, in omnibus tuis et nostris negotiis omnem oportunam operam, auxilium et favorem libenti animo nostra causa praestent, teque benigne excipiant et liberaliter tractent, facturi nobis rem admodum gratam. Datum Romae apud Sanctum Petrum sub annulo piscatoris, die XXI maii . M . D . XX, pontificatus nostri anno octavo. (*Segnato*) Bimbus. (*Sulla lettera*) Dilecto filio Thomae de Bononia, pictori et familiari nostro. »

[2] Vedi più innanzi.

pittura, lo dice suo amico e commensale, si dovrebbe credere che il Vincidor non fosse artista comune, ma pittore di abilità. Ed il Durero, il quale fece la conoscenza del Vincidor in Anversa, racconta che uno scolare di Raffaello, un buon pittore, desiderò di vederlo e andò da lui, e si fecero scambio di regali: che inoltre nel mese di maggio (1521) consegnò al Vincidor una collezione completa di stampe perchè fossero spedite a un pittore a Roma, in cambio di qualche ricordo di Raffaello, morto nel fior dell'età. Ed infine sappiamo che il Vincidor fece il ritratto di Alberto Durero, e che poco dipoi lo stesso Durero disegnò col carbone il ritratto del Vincidor. Il Nagler quindi ci fa conoscere che il ritratto del Durero fu inciso da And. Stock nel 1629, e che l'iscrizione appostavi sotto, conferma pienamente ciò che dice il pittore di Nurimberga del valore artistico del suo amico:

Effigies Alberti Dureri, Norici, pictoris et sculptoris hactenus excellentissimi, delineati ad imaginem eius quam Thomas Vincidor de Boloignia ad vivum depinsit. Antverpiae 1520.

Il medesimo Nagler ricorda pure una stampa molto rara di Cornelio Cort, incisore olandese, tratta da un soffitto dipinto dal Vincidor, rappresentante l'assemblea degli Dei, al basso della quale si legge:

Tomaso Vincidor de Bolonia inv. Corn. Court fecit.

Il Pinchart riferisce che l'incisore Cort passò una buona parte della sua vita a Roma, dove morì nel 1578; potrebbe adunque credersi che la pittura si trovasse in qualche palazzo di Roma. Il Passavant aggiunge che le figure vi scorciano alla foggia di quelle del Correggio. Il Vincidor, pure secondo il Passavant, deve aver anche dipinto a Cremona; ma delle

sue opere non vi è più rimasta traccia.[1] Siamo dunque a conoscenza che il Vincidor partì da Roma poco dopo morto Raffaello, come si rileva dal Breve scritto dal Bembo colla data del 21 maggio dello stesso anno 1520, e che trovavasi ancora in Fiandra nel maggio dell'anno successivo. Dopo quest'ultima data, nessun'altra notizia abbiamo di lui.

Fu già notato come uno dei primi pensieri di Sebastiano del Piombo, dopo la morte di Raffaello, fosse diretto alla decorazione della sala di Costantino. In una sua, del 12 aprile, inviata a Michelangelo, scriveva che il Papa aveva data a dipingere quella sala ai garzoni di Raffaello, i quali « bravano molto et voleno dipingerla a olio », e domandava che lo raccomandasse a monsignor Reverendissimo.[2] Michelangelo per secondare il desiderio di Sebastiano, il giugno dello stesso anno scriveva al cardinal Dovizi da Bibbiena per domandargli che si facesse partecipare Sebastiano alle decorazioni del palazzo. Sebastiano rispondeva a Michelangelo il 3 di luglio di avere portata la lettera al cardinale, che l'aveva ricevuto benignamente; ma che non aveva potuto ottenere da lui ciò che desiderava. Sebastiano si fece premura di ottenere un'udienza dal Papa il 27 di ottobre per patrocinare la propria causa, chiedendo perfino al pontefice che gli fosse concesso come compagno nel lavoro il Buonarroti. Michelangelo non si mostrò punto volonteroso di accettare tale incarico.[3]

[1] Per queste notizie vedasi Passavant, vol. I, pagg. 180, 181, 339, 556, 557, e la *Revue universelle des arts,* marzo ed agosto 1858.

[2] Sebastiano del Piombo a Michelangelo. Vedi Pini, *Scritture*, op. cit., nota 143.

[3] Vedi Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, vol. I, pagg. 137-138. Milanesi, *Lettere di Michelangelo Buonarroti,* pag. 413, e lo Springer, *Raphaël und Michelangelo,* 2ª ediz., pagg. 204 e 380.

Comunque, Sebastiano non fu impiegato nell' opera, e durante il regno di Clemente VII, gli affreschi della sala di Costantino furono condotti a termine, come abbiam detto, dagli scolari di Raffaello e dai loro aiuti.

Noi abbiamo già detto in generale, sul modo tenuto da Giulio per dividere coi suoi aiuti il lavoro per completare quella sala.

Un breve sommario basterà a dare un' idea dei soggetti e del modo che fu seguìto per la loro esecuzione.

« La Visione della Croce. » Costantino sta ritto sopra una tribuna a sinistra di chi osserva, in mezzo all' accampamento, rivolto colle mani sollevate ad osservare la gloria dei tre angeli entro un cerchio luminoso circondato dalle nubi, i quali portano una croce e si muovono contro un mostro che volando si dibatte alla vista del simbolo della salvazione. Un capitano, vestito pur esso all' antica, in vicinanza dell' Imperatore, è rivolto egualmente all' apparizione. Sulla croce leggesi scritto in greco: « In questo segno vincerai. » I soldati che stanno dinanzi a Costantino, come quelli che portano le insegne, si spingono avanti verso di lui. Molto scompiglio vedesi nell' accampamento a tale apparizione. Sul davanti un soldato, figurato di schiena, sta osservando il mostro minaccioso. Da un lato, presso la tribuna, due paggi portano, l' uno il cimiero crestato, l' altro l' elmo e le armi dell' Imperatore. Dall' altro lato, sul davanti, un nano deforme veduto di fronte, colla spada al fianco e collo scudo deposto sul terreno, tiene sorridendo colle mani sospeso sul suo capo un grande elmo piumato. Il Taia racconta, che fu introdotto nella pittura da Giulio Romano per compiacere il cardinale Ippolito de' Medici, che voleva in tal guisa immortalare

il suo nano Gradasso Berettai di Norcia, intorno alla deformità del quale leggesi nel Berni una poesia burlesca. Nel fondo, dietro all' Imperatore, son disposte le tende dell' accampamento. Più da lungi scorgonsi il Tevere col ponte Elio, i mausolei di Augusto e di Adriano ed una piramide. La scena è in parte rischiarata dai raggi di luce che emanano dalla croce.

Uno schizzo di Raffaello per la pittura, che servì come fondamento della composizione, venne alterato (e senza dubbio in peggio) da Giulio Romano. Questi pose molta vita e movimento nelle figure dell' Imperatore, negli angeli che portano la croce, nei soldati; ma v' introdusse di suo il nano e i due paggi.[1] Lo stile del disegno alquanto crudo, le forme piuttosto pesanti e grossolane, il colorito alquanto acceso nelle tinte, le ombre cacciate di scuro, dimostrano, come ci raccontano il Vasari[2] e lo Scanelli,[3] che questo affresco, la cui tecnica esecuzione è però molto accurata e di cui bello è l' effetto della massa della luce e delle ombre, è lavoro di Giulio Romano.[4]

« Il battesimo di Costantino » ha luogo, come riferisce uno degli atti apocrifi di San Silvestro, nel battistero Lateranense, che sussiste sempre ed è riprodotto in questo affresco. Papa Silvestro (che è il

[1] Il Passavant, vol. II, pag. 299, osserva pure che il nano e i due paggi sono stati aggiunti nella pittura da Giulio Romano, come si può riconoscere dai loro atteggiamenti e dalle loro vesti. La prova che queste figure sono un' introduzione male a proposito e ridicola, l' abbiamo nello schizzo di Raffaello che il Richardson nel *Trattato della pittura,* stampato ad Amsterdam, 1828, tomo III, pag. 416, descrive, e che Henry Revely ha veduto presso il Duca di Devonshire, nel quale non trovansi nè il nano nè i due paggi in costumi che sono uno strano anacronismo in un soggetto antico.

[2] Vol. X, pag. 92.

[3] *Monocromo della pittura,* pag. 154.

[4] Questo affresco ha la seguente iscrizione: ADLOCUTIO QUA DIVINITUS IMPULSI COSTANTINIANI VICTORIAM REPERERE.

ritratto di Clemente VII) è ritto nel mezzo, di profilo, sul gradino inferiore della scalinata semicircolare del bacino battesimale: vestito pontificalmente, passa la mano sinistra sul libro tenuto aperto da un prete e sul quale è scritto: *Hodie salus Urbi et Imperio facta est*, e versa da una coppa, sollevando la destra, l'acqua sulla testa dell' Imperatore; il quale inginocchiato e quasi nudo, gli sta dinanzi colla testa abbassata e le mani incrociate al seno. In vicinanza al Papa, un diacono piegato con un ginocchio, veduto di profilo, colla mano destra tiene pel manico un vaso appoggiato all' ultimo gradino, e coll' altra un piatto con le ampolle dell' Olio Santo. Dall' altro lato una figura con un drappo nelle mani, è in attesa di asciugare l' Imperatore. Lì vicino vedesi seduto sui gradini un paggio coll' elmo, la corazza e le vesti di Costantino, rivolto colla testa verso lo spettatore. Nel mezzo, sopra i gradini, stanno quelli che portano la croce ed il baldacchino, cogli altri del seguito. Ai lati, due giovani per parte (uno dei quali è appoggiato colle spalle ad una colonna) portano ciascuno un grande candeliere col cero acceso. Dietro al papa, seduti sui primi gradini, osservando la cerimonia, son figurati un diacono e due vescovi, e più indietro, ritti in piedi, altri della corte pontificia. Di contro, fra le colonne, un uomo quasi nudo conduce per mano due fanciulli seguiti da una donna, i quali si avviano per scendere i gradini che mettono al bacino, affine di ricevere il battesimo. Più indietro, i guerrieri del seguito di Costantino tengono la bandiera e le insegne imperiali. Sul davanti, da questo lato e per primo, scorgesi un giovane colla corona regale in capo, vestito in costume romano: vuolsi sia Crispo, figlio di Costantino, che secondo la tradizione, si battezzò nel

medesimo tempo che il padre. Si presenta di profilo in atto di chi si fa innanzi; tiene la mano rovesciata al fianco, ed è rivolto colla testa e lo sguardo verso lo spettatore. Dall' altro lato, di fronte, un personaggio pure in piedi, ma veduto alquanto di schiena, con lunghi e folti capelli, vestito del ricco e sfarzoso costume del principiare del secolo sedicesimo, rivolto esso pure colla testa allo spettatore, accenna coll' indice della mano destra, e tenendo il braccio steso, alla cerimonia del battesimo. Il Vasari ci dice essere questo « il Cavalierino, che allora governava Sua Santità; messer Niccolò Vespucci, cavaliere di Rodi.[1] » Da un lato di questa pittura avvi la seguente iscrizione, che fa allusione al restauro del battistero nella chiesa di San Giovanni Laterano, il quale fu eseguito sotto i papi Leon X e Clemente VII.

LABACRUM RENASCENTIS VITAE C . VAL . CONSTANTINI . CLEMENS VII PONT . MAX . A LEONE X COEPTUM CONSUMAVIT . MDXXIIII.

Anche per questo affresco un qualche schizzo o primo pensiero può aver lasciato Raffaello, dal quale Giulio mise poi assieme la composizione per la pittura; ma sembra in generale riconoscersi nella tecnica esecuzione, che è molto accurata e diligente, quantunque un po' fredda, la maniera del Penni. La parte di questo affresco che ricorda maggiormente Raffaello è il gruppo principale, e più di tutto il Pontefice. Invece nelle figure del figlio dell' Imperatore e del Cavalierino, ma più nella prima di esse, ci pare di ri-

[1] Vasari, vol. X, pag. 93. Dalla nota 2 al Vasari apprendiamo, che « questo Cavalierino era già stato servitore della stalla di Filippo Strozzi: era franzese, persona nata vilissima; e per essere gran servitore, papa Clemente lo aveva fatto ricchissimo, e se ne fidava come di sè stesso. » Cellini, *Vita* ec., a pag. 84 dell' edizione Le Monnier.

scontrarvi una tecnica esecuzione che ricorda quella di Giulio Romano.

Un disegno con questa composizione, a penna ed ombreggiato col bistro, attribuito a Raffaello, si trovava, nel 1756, nella collezione del Duca di Tallard a Parigi. [1]

Il quarto affresco rappresenta l'Imperatore che dona la città di Roma al Papa. Nell'antica basilica di San Pietro sta il papa Clemente (figurato per San Silvestro), seduto in trono a sinistra di chi osserva. Riceve una statuetta, in oro, figura allegorica, della città di Roma, da Costantino inginocchiato di fronte, al quale il pontefice dà l'apostolica benedizione. Attorno al trono stanno, come ci dice il Vasari, i cardinali ed altri prelati di tutta la corte, e la cappella dei cantori e musici, ed i lanzi della guardia del papa che fanno largo e tengono indietro il popolo, come era costume. [2]

Nel primo piano ed ai lati, sta la gente parte in piedi e parte in ginocchio, e tra essa per prime alcune donne coi loro fanciulli o inginocchiate o sedute sul pavimento, in variati atteggiamenti: nel mezzo vedesi un fanciullo nudo, di profilo, a cavallo d'un cane col quale scherza. A destra di chi osserva, uno storpio appoggiato alle gruccie trascinando le gambe, si fa innanzi a domandare l'elemosina al vicino. Questo ci richiama alla memoria gli storpi che si trovano in uno dei cartoni per gli arazzi della Sistina. Sul davanti, in atto di camminare, attira l'attenzione un giovane uomo di bell'aspetto, vestito col costume signorile e pittoresco del sedicesimo secolo, colla testa e gli occhi rivolti a guardare verso lo spettatore. Nota

[1] Vedi Passavant, vol. II, pag. 303.
[2] Vedi Vasari, vol. X, pag. 93 e 94.

il Vasari che fra i molti ritratti vi si vedono quelli di Giulio pittore, del conte Baldassar Castiglioni, del Pontano, del Marullo e di molti altri letterati e cortigiani.[1] Ed il Bellori crede di riconoscere un personaggio della famiglia de' Flavi, che era allora gran maestro dell' ordine di San Gregorio; ordine che pretendono sia stato fondato da Costantino.

Sulle due prime colonne si leggono le seguenti iscrizioni: « Jam tandem Christum libere profiteri licet. » « Ecclesiae Dos a Constantino tributa. » Queste due iscrizioni si riferiscono all' editto dell' imperatore in favore dei cristiani ed alla pretesa donazione della città di Roma alla Chiesa.

Come giustamente osserva il Passavant (vol. II, pag. 304) questa composizione è di Giulio Romano, il quale si mostra qui degno scolare di Raffaello. Ma è da osservare che se alcuni gruppi isolatamente considerati sono assai pittoreschi e belli, altri però non sono sempre convenientemente adattati al soggetto; ed un esempio ne sia il grazioso motivo del fanciullo nudo a cavallo del cane con cui sta scherzando, il quale primeggia nel mezzo sul davanti della pittura. Abbiamo qui un' opera ove l' accessorio incomincia a prevalere a danno del decoro e della composizione.[2]

[1] Vedi Vasari, vol. X, pag. 94. — Dei ritratti ricordati in questo affresco, quello solo di Giulio Romano pare a noi di riconoscere in quella figura, a destra di chi osserva, vicino alla seconda colonna, in posto più elevato delle altre figure, di profilo, in atto di togliersi la berretta.

[2] Uno schizzo originale per il gruppo principale, disegnato colla penna ed ombreggiato col bistro (nella maniera di Giulio Romano), è passato successivamente nelle raccolte J. Stella, Coypel e del duca d' Orléans, il quale ne fece dono al duca de Tallard. Dovrebbe essere quello che era nelle mani di M. Major a Londra. Differisce in più parti dall' affresco: le vesti delle figure nel primo piano sono differentemente accomodate. Il mosaico della nicchia manca. Le figure de' musici, come pure quelle più

Abbiamo già veduto che il Vasari dà come aiuti di Giulio, per le pitture della sala di Costantino, anco gli scolari di lui Raffaellino del Colle e Giovanni da Lione. Ed a noi pure sembra di vedere in questo affresco un colore alquanto crudo, spesso acceso di tinte, con ombre freddastre scure, e forme piuttosto grossolane, contorni alquanto duri, e quella tecnica esecuzione che riscontrasi nelle opere di Raffaellino del Colle. La sgradevole impressione però che produce a primo aspetto questo affresco, proviene in gran parte anco dai restauri e dal ridipinto.

Come si è già osservato, ai lati di ciascuna pittura è rappresentato un papa seduto in una nicchia, fiancheggiato da due figure allegoriche allusive alle virtù del pontefice che sta loro in mezzo.

Dal lato delle finestre, a causa dello spazio più ristretto, trovasi vicino al papa una sola figura allegorica.

San Pietro seduto (grandiosa figura raffaellesca) tiene nella mano sinistra le chiavi. Due angeli alzano le tende del baldacchino. La figura della Chiesa seduta a destra, accenna al modello d'un piccolo tempio che tiene sulle ginocchia. Dall' altro lato la figura dell' Eternità ha in mano un libro, il calamaio, la penna, e volge gli occhi ad una fenice che le sta vicina. Pittura di Giulio Romano e del suo scolare Raffaellino Del Colle sono le figure dei nudi ritti in piedi sui pilastri, che portano il giogo e l' anello, imprese di casa Medici.

Papa Clemente I volge gli occhi al cielo; tiene

vicine all' altare, sono molto diverse da quelle nell' affresco. Manca anche il giovane che nell' affresco vedesi per primo a destra e che deve essere un ritratto. Sfortunatamente questo grande disegno, assai finito, ha molto sofferto. Il bistro ha corroso la carta. (Vedi Passavant, vol. II, pagg. 304-305).

la destra alzata e coll' altra un libro chiuso sul ginocchio. Due angeli, uno per parte, alzano le tende del baldacchino. (La bocca ed il naso del papa sono deturpati e mal restaurati). La Mansuetudine (Comitas) alla destra delle nicchie, con un agnello ai suoi piedi, dipinta ad olio, è stata già da noi descritta.[1] La « Modestia » a sinistra, tiene tra le mani una briglia, le cui guide le girano attorno alle spalle. Le figure sui pilastri sembrano eseguite da Raffaellino Del Colle e rappresentano un uomo ed una donna che hanno il giogo e l' anello, come precedentemente abbiamo osservato. Sembra che Giulio sia stato aiutato dal Penni nella pittura del pontefice.

Alessandro I è seduto pure in trono: il suo atteggiamento non è che una variante di quello di Papa Clemente I. Uno degli angeli che gli stanno d' appresso gli sorregge il manto papale, ed un altro porta un libro. Anco la pittura di questo pontefice mostra gli stessi caratteri e le stessa tecnica esecuzione che quella di Papa Clemente I. La fede è seduta e volgesi verso il pontefice tenendo la mano destra sul petto, ed un calice nella sinistra. La Religione porta due tabelle, in una delle quali è scritto: *Liber generationis Jesu Christi filii David.* Le figure sui pilastri devono essere lavori di Raffaellino Del Colle.[2]

Urbano I è seduto in trono come gli altri pontefici, con due angeli ai lati, che alzano i lembi del manto pontificale. Ha questi il mento coperto da folta e lunga barba, e con lo sguardo penetrante sta osservando alla sua sinistra: tiene il braccio destro

[1] Vedi a pag. 192.

[2] L' iscrizione sotto questo pontefice indicherebbe essere egli Papa Silvestro. Ma il Montagnani ha dimostrato che solo per errore dev' esservi stata posta. (Vedi Passavant, vol. II, pag. 305).

steso colla mano aperta verso la vicina figura della Giustizia, e coll' indice della sinistra accenna dall' altro lato ove trovasi la Carità. Questo pontefice di aspetto grave, pieno di vita e di maestà, deve essere stato figurato da Giulio Romano; ma sembra, se ben si osserva, che una mano più abile vi abbia dipinto sopra ad olio, ripassando il lavoro. A giudicarne dal carattere della pittura pare di vedervi la mano di Sebastiano del Piombo, cosa che egli avrebbe potuto fare approfittando di qualche restauro alle camere, cogliendo così l' occasione per mostrare quanto ne sapesse di più in paragone degli allievi di Raffaello. [1] La Giustizia sta osservando la bilancia che solleva colla mano sinistra, mentre coll' altra abbassata tiene il collo di uno struzzo. Come abbiamo già altrove osservato, essa è dipinta ad olio da Raffaello e dai suoi migliori scolari, cioè da Giulio e dal Penni. [2] La Carità che fronteggia la « Giustizia, » è una graziosa figura, pure seduta, tenendo due fanciulli sulle sue ginocchia, mentre un terzo più grandicello è ritto in piedi alla sua destra, e rivolto verso di essa. Di questa pittura avvi un disegno ad Oxford, eseguito a matita nera e lumeggiato col bianco dal Penni, [3] ed una copia dello stesso disegno trovasi nel Louvre. L' affresco sembra opera di Giulio Romano. Le figure sui pilastri somigliano a quelle di Raffaello Del Colle.

Papa Damaso I ha la testa scoperta; volge gli occhi al cielo e tiene le mani congiunte in atto di pre-

[1] Abbiamo già veduto che a Sebastiano furono date da restaurare alcune figure nell' affresco della Battaglia d' Ostia; ma si notò pure che il suo lavoro venne poi guastato da restauri successivi.

[2] Vedi sopra, a pagg. 192-193.

[3] Oxford, n. 144. Misura pollici 12 per pollici 6. Quello nel Louvre (non esposto) ha la stessa grandezza, ed è eseguito nello stesso modo.

ghiera. Uno degli angeli che gli è presso, guarda il compagno che gli sta di contro e che porta la tiara pontificia. Due altri angeli sollevano gli orli del manto papale. La « Prudenza, » seduta da un lato, vestita come una Minerva, tiene un serpente, e guarda in uno specchio rotondo. Dall' altro lato, la « Pace » tiene una corona di foglie d' alloro ed ha in mano un ramo d' olivo. La modellatura è quella di Raffaello Del Colle. Sopra i pilastri « Apollo » che dalla testa manda raggi di luce, tiene nella destra un globo di cristallo, e nell' altra mano l' asta della lancia cui una fascia svolazzante gira all' intorno col motto « Candor Illaesus; » e Diana, colla luna sul capo, che appoggia al fianco la mano destra rovesciata, e nell' altra tiene l' asta dalla quale sembrano uscir fiamme, sono figure eseguite secondo lo stile del Penni.

Papa Leone I, seduto, accenna ad una pergamena tenuta in mano da un angelo a lui vicino. Due altri angeli gli stanno ai fianchi, uno dei quali sembra voler baciare il piede del pontefice. Il lavoro è da attribuirsi al Penni. Da un lato è seduta la figura della Verità che solleva il velo e posa un piede su di un ramoscello di quercia. Anche questa figura sembra eseguita dal Penni, ma è molto danneggiata dai ritocchi. Dall' altro lato è seduta la figura della Purità con una colomba, ed è dipinta, come le due figure sui pilastri, da Raffaellino Del Colle.

Papa Felice III seduto, mentre guarda in un libro che un angelo tiene aperto dinanzi a lui e del quale un secondo volta le pagine, si accinge colla penna in mano a scrivere in un diverso libro, che dall' altra parte, pure un angelo, gli tiene aperto dinanzi, mentre un quarto angelo gli è presso col calamaio e la

penna. La figura della « Forza, » che trovasi da un lato, vestita di un'armatura, è seduta sul Leone il quale posa una zampa sopra il globo.[1] Le figure sui pilastri sono di Raffaellino Del Colle.

Sopra delle due finestre veggonsi le armi medicee colle chiavi e il triregno, sostenute da putti alati posti dalle parti, alcuni dei quali coll'anello ed il diamante, altri in atto di sollevare le tende dei padiglioni. Sopra sono collocati due bassorilievi con soggetti di storia ecclesiastica.

Sotto l'ultimo papa non vi è iscrizione; ma esso viene riconosciuto per Gregorio VII. Sta scrivendo in un libro sostenuto da un angelo, che in pari tempo solleva il manto papale. Un altro angelo presenta al pontefice il calamaio, ed un terzo viene appresso con un libro. La Virtù raffigurata allato alla nicchia è indicata come la forza spirituale: essa ha nella mano destra sollevata un fulmine e nell'altra tiene un libro aperto.

Anche quest'affresco mostra la mano di Raffaellino del Colle. Perino del Vaga è probabilmente l'autore delle pitture nei vani delle finestre, le quali mostrano caratteri rassomiglianti a quelli degli affreschi della Loggia, che sono riconosciuti come lavoro di questo pittore fiorentino, e agli altri da esso condotti nella sala Borgia.

Gli episodi dipinti nel basamento, i quali hanno

[1] Quantunque il nome di Silvestro vedasi scritto sotto questo Papa, la figura allegorica della Forza che lo accompagna, sembra dover indicare un altro Vescovo della chiesa di Roma. E si può ammettere (dice il Passavant, vol. II, pag. 307) col Montagnani, che si sia voluto rappresentare Felice II, detto Felice III, avendo questo Papa resistito con forza e perseveranza all'imperatore Zeno il quale aveva promulgato un editto sulla questione dei dogmi, appoggiandosi all'autorità del patriarca di Costantinopoli.

alquanto sofferto, sono eseguiti con molto spirito, e mostrano una maniera che ci richiama alla memoria quella di Polidoro da Caravaggio, il più abile scolare di Giulio Romano. Abbiamo veduto che il Vasari, oltre Raffaellino Del Colle ricorda anco l' altro scolare di Giulio Romano, Giovanni da Lione, come aiuto al maestro nel decorare questa sala. Ma poichè nessun lavoro, per ciò che noi sappiamo, è indicato di questo pittore, così non possiamo stabilire quale sia stata la parte sua. Si potrebbe supporre che avesse lavorato assieme a Raffaellino Del Colle, e che sue siano le parti più scadenti tra quelle ove si mise innanzi il nome di Raffaellino, come può vedersi in talune figure ai lati dei pontefici, e così pure nella pittura sopra le finestre.[1]

Gli arazzi della seconda serie, come già si è detto, furono lavorati dopo la morte di Leone X, e per essi papa Clemente VII pagò 20,000 ducati.[2] L' « Adorazione dei pastori, » di cui abbiamo un disegno eseguito da Giulio Romano,[3] ed un frammento di cartone rappresentante due teste di pastori, che prima appartenne alla collezione Richardson, e dipoi alla collezione Guise ad Oxford,[4] ci dà una giusta idea del

[1] Per l' affresco della Battaglia di Costantino, vedi sopra a pag. 194 e seg.

[2] Vedasi quanto fu detto di questa seconda serie degli arazzi a pag. 201 e seg.

[3] Louvre, n. 332 del Catalogo 1845. In questa composizione vedesi nell' alto Dio Padre circondato dagli angeli, ciò che non è nell' arazzo. Misura pollici 0.30 per pollici 0.30. È eseguito colla penna, ombreggiato colla seppia, avendo i lumi rilevati col bianco. Il Passavant (vol. II, pag. 220) ricorda inoltre uno schizzo a bistro per questa composizione, ora molto deperito, passato dalla collezione R. Udney e Dimsdale in quella di Th. Lawrence. Egli osserva che può essere lo stesso disegno che l'Anonimo del Morelli ricorda nel 1530 presso Gabriel Vendramini a Venezia.

[4] Passavant, vol. II, pag. 220-21 e 514-15.

sentimento e delle influenze sotto cui la serie fu concepita. Vediamo quindi reminiscenze dei cartoni di Raffaello per gli arazzi della Cappella Sistina con riadattamenti di gruppi tolti dai bassorilievi antichi; fusione della quale noi abbiamo già accennati gli esempi trattando delle Loggie.

1. Nell' « Adorazione dei Pastori, » la Vergine è figurata nel mezzo, sotto la capanna, inginocchiata presso la culla ove giace il Bambino Gesù. Guardandolo amorosamente, avvicina l' una all' altra le gambe del fanciulletto, il quale scherzando solleva le mani verso di lei. A sinistra di chi osserva, il bue e l' asino stanno rivolti verso Gesù, e dall' altro lato, dietro alla Vergine, San Giuseppe accenna ai pastori il Bambino.[1] Di questi uno giovane quasi ignudo è inginocchiato, e mentre, deposto un cesto ripieno d' uova, si rivolge al Bambino, ne prende con una mano alcune, in atto di volergliele offrire in dono. Dietro di questo un secondo con folta e copiosa barba, si fa innanzi in atto rispettoso, seguìto da un terzo, che colla mano destra sta togliendosi il cappello. Un quarto suona la cornamusa. Dall' altro lato un pastore si avvicina a Gesù, conducendo un cane che tiene pel collare con una mano avendo nell' altra il guinzaglio. È questi seguìto da un compagno che porta un agnello sulle spalle. Superiormente, sospesi in aria da un lato, due angeli annunziano ai pastori la venuta del Messia, e dall' altro lato quattro altri sono in atto di adorare. Il fondo è formato dalla campagna montuosa e verdeggiante e dal cielo coperto di nubi. La luce è concentrata sulle figure che stanno davanti, ma

[1] Come nella Loggia, il San Giuseppe, che per solito è sempre pensieroso e immobile, in questo soggetto dell' Adorazione dei pastori è invece rappresentato in azione.

specialmente sulla Vergine e sul Bambino, il quale spande raggi di luce attorno a sè.

Questa composizione non ha le grandi qualità nè quell' armonia di linee che Raffaello avrebbe saputo certamente trovare; ma non è inferiore alle migliori composizioni eseguite da Giulio Romano nelle Loggie. La tendenza a riprodurre il carattere raffaellesco e l' antico, è manifesta nel pastore inginocchiato, la figura del quale noi abbiamo veduta in uno dei cartoni per gli arazzi della prima serie, mentre invece quella dell' altro pastore con le mani congiunte a preghiera, riscontrasi nei rilievi dell' Arco di Costantino.

2. L' « Adorazione de' Magi » riproduce talune delle impressioni che Raffaello aveva parecchi anni innanzi dimostrato nei suoi studi per la « Disputa del Sacramento, prese dall' « Adorazione dei Magi » di Leonardo da Vinci, come pure da quella di Filippino Lippi, ambedue nella Galleria degli Uffizi. Una chiara prova di ciò l' abbiamo nell' uomo barbuto ritto nel primo piano a destra, di profilo, immerso in profonda meditazione, coll' indice appoggiato attraverso alla bocca; e nell' uomo che gli sta inginocchiato da vicino, a mani giunte, in atto anch' esso, come l' altro, di osservare il Bambino Gesù. Il più vecchio dei Re Magi con un ginocchio ed una mano appoggiati a terra, sta per baciare il piede del Salvatore che la Vergine gli avvicina colla sinistra. Il Bambino seduto in grembo della Madre, colla mano sinistra tiene il vaso offertogli, appoggiandolo al ginocchio, e colla testa è rivolto a quel Re. Il più giovane dei Magi che si fa innanzi col dono in mano, è pur esso leonardesco. Dall' altro lato, sul davanti, il terzo dei Re è inginocchiato colle braccia allungate e le mani aperte in atto reverente. Da questa parte,

dietro alla Vergine, San Giuseppe vecchio robusto, si fa innanzi, ed abbassandosi alquanto col braccio destro allungato e la mano aperta, sta osservando il dono deposto in terra in vicinanza della Vergine dal terzo dei Re Magi. Da un lato vedonsi i servi coi cavalli bardati e gli altri del numeroso seguito, che in vari atteggiamenti stanno osservando. Qui, per così dire, finisce la parte Fiorentina della composizione. Al lato sinistro di chi guarda, dietro al Re in ginocchio, si presenta una diversa maniera: molte figure inginocchiate colle braccia distese, piene di movimento, e talune accennanti al Salvatore, hanno tipi, forme, vesti, e quelle azioni dei Daci della colonna Traiana, che prostrati riconoscono con acclamazioni la sovranità dell'Imperatore romano. Più indietro si osservano alcune figure armate di lancia, montate su cavalli bardati, vestite capricciosamente alla foggia orientale; ed un elefante, pure bardato, sul quale avvi una scimmia tenuta legata da un servo che sta sullo stesso animale. Il fondo è formato da colli con alberi; e sopra la capanna avvi la stella i cui raggi rischiarano in parte la scena. La parte toscana di questa composizione si potrebbe attribuire a Perino del Vaga, la romana a Giulio.[1]

[1] Il signor G. Frizzoni ne' suoi *Saggi critici* intorno all' arte italiana del Rinascimento (Milano 1891), parla a pag. 217 d' un cartoncino per questa composizione, eseguito a penna e bistro, il quale trovasi nella Raccolta del Palazzo principesco di Sigmaringen in Germania, e ne dà nella tav. XVI una riproduzione in eliotipia. Dal signor Frizzoni il cartoncino è giustamente attribuito a Baldassare Peruzzi, e conveniamo anche noi che sopra di esso deve essere stato ricavato il cartone per l' arazzo; ma nella tessitura operatasi in Fiandra il disegno subì qualche modificazione, tanto nelle figure del fondo ov' è aggiunta anche una scimmia, quanto nelle forme. La scoperta di questo cartoncino, mentre non toglie nulla alle nostre considerazioni intorno allo

Il Passavant cita un disegno in bistro di questo lavoro, che fece parte successivamente delle collezioni del re Guglielmo d'Olanda e del signor Woodburn.[1] I due schizzi che trovansi ad Oxford, eseguiti colla penna, ombreggiati col bistro e lumeggiati col bianco sopra carta brunastra chiara, non sono di Raffaello, ma di qualcuno dei suoi discepoli, e possono essere due primi studi per questa composizione. L'uno è indicato col n. 122 e misura pollici 9 $^1/_2$ per pollici 15 $^1/_2$; l'altro col n. 123, misura pollici 8 $^1/_2$ per pollici 12 $^1/_4$. In queste due composizioni dell'Adorazione dei pastori e di quella dei Magi, prevale in talune parti lo stesso spirito d'arte che abbiamo veduto nei soggetti medesimi dipinti nella Loggia, ed il movimento della Vergine che alza il piede del Bambino per darlo da baciare ad uno dei Re Magi, può dirsi identico.

3. La « Presentazione al Tempio » riproduce il portico e la porta colle lampade, che abbiamo veduto in uno dei cartoni di Raffaello rappresentante gli Apostoli alla Porta Speciosa del Tempio di Gerusalemme. Il gran sacerdote nel mezzo, accompagnato da due giovani leviti, allunga le braccia per ricevere il Bambino Gesù che gli è presentato dalla Vergine. San Giuseppe è rivolto al sacerdote, e tre donne, due delle quali portando le colombe, vengono al seguito di Maria. Dietro al sacerdote è ritratta la Profetessa Anna che, alla vista del Salvatore, alza la mano destra in atto di compiacimento: tre uomini

stile fiorentino unito a quello raffaellesco e di Giulio Romano, che si rivela nell'arazzo, prova invece una cosa di più, che cioè anche il Peruzzi era stato impiegato per le composizioni di questa nuova serie d'arazzi, insieme cogli altri seguaci di Raffaello e di Giulio, sotto la direzione di quest'ultimo.

[1] Vol. II, pagg. 221 e 535.

trovansi presso di essa; il primo è rivolto a guardarla, e gli altri stanno osservando la Vergine col Bambino. Nella raccolta di Oxford trovasi un disegno ombreggiato col bistro e lumeggiato col bianco, su carta tinta in bruno chiaro. È indicato col n. 124; misura pollici 10 per pollici 12, e potrebbe attribuirsi al Penni. Un altro disegno eseguito parimenti nello spirito della scuola di Raffaello. trovasi nel Louvre indicato col n. 589 nel catalogo del 1845. Misura m. 0,30 per m. 0,21. Un terzo disegno, del medesimo carattere, fece parte delle collezioni P. Lely, J. Richardson, W. Roscoe e Ford.[1]

4. La « Strage degli Innocenti » differisce per molti rispetti dalla composizione di Raffaello quale si conosce per l' incisione di Marcantonio, di cui a suo luogo abbiamo tenuto parola; ma specialmente in questo che, come nella maggior parte delle composizioni per gli arazzi di questa seconda serie, la disposizione fondasi sui principii artistici dei bassorilievi antichi, e certe figure sono derivate da quelle che Giulio Romano, od altri da lui incaricati, presero da precedenti creazioni di Raffaello. Il soggetto è qui diviso in tre parti, ciascuna delle quali comprende gruppi combinati in modo da formare una composizione di per sè con un fondo diverso. In una di queste parti, una delle madri caduta a terra e figurata per prima sul davanti, cerca difendere il fanciullo afferrato per una gamba da un soldato che si china collo stile in mano per ucciderlo. Dietro avvi un altro gruppo di una madre con un ginocchio a terra, la quale stringe forte al seno il suo pargolo, rivolta piena di dolore contro il soldato che con una mano

[1] Passavant, vol. II, pag. 222.

ha preso per la testa il fanciullo e coll' altra, impugnando il ferro, gli configge la punta nel collo. Lì vicino una terza mentre cerca di fuggire col figlioletto tra le braccia, si volge animata e piena di terrore al soldato che lo ha già afferrato per un braccio. Più sopra, nel mezzo, un altro soldato colla mano destra allungata tenendo forte per i lunghi e copiosi capelli una delle madri la quale fuggiva stringendo al seno il figlioletto, volto dalla parte opposta pianta lo stile che ha nella destra in seno ad un fanciullo tenuto stretto al petto da un' altra delle madri che cercava di fuggire. Questa, piena di disperazione, si volta accesa d' ira contro del carnefice cacciandogli la mano in faccia e graffiandogli colle dita gli occhi. Dietro v'ha un edificio di classica architettura, le cui nicchie sono adorne di statue: questo ricorda il tempio della *Fortuna virile*, mentre l' edificio più in fondo è di forma rotonda e simile al Panteon. I diversi gruppi sono disposti gli uni più alti degli altri ed accomodati in modo da vedervi chiaramente l' imitazione degli antichi bassorilievi. Ma oltre di ciò abbiamo motivi che rammentano in parte taluno di quelli disegnati da Raffaello, che servirono per la stampa di Marcantonio. Tale sarebbe la rappresentazione della donna ricordata per la terza, la quale stringe al seno il figlioletto e volge animata la testa verso il soldato mentre cerca di fuggire; così pure la figura della donna a sinistra di chi osserva, la quale, fuggendo col bambino tra le braccia, è afferrata pei capelli. Un motivo, come quello della madre che tenendo sotto il braccio destro il figlioletto cerca coll' altra mano di difenderlo, l' abbiamo anco nella stampa di Marcantonio, ma è rappresentato in modo diverso. Nella composizione dell' arazzo sono da censurarsi le forme pesanti ed il

soverchio sviluppo muscolare delle figure, oltre che le espressioni alquanto volgari.

Un gran frammento di cartone colorato fu per lungo tempo esposto nella Galleria Nazionale di Londra, e conteneva la parte inferiore della composizione. Le figure più grandi del naturale hanno forme robuste secondo lo stile di Giulio Romano, ma nell' insieme alterate nella loro forma originale dai ritocchi ad olio e dalle vernici: in alcune parti poi la superfice è anco logora; lo stato di conservazione di questo frammento è insomma tale, che con difficoltà si può riconoscervi la mano di Giulio Romano. Le dimensioni sono di piedi 9 e pollici 11 per piedi 9 e pollici 3. Appartenne al signor Hoare, che lo lasciò in eredità al Foundling Hospital. Quell' istituto lo tenne per un certo tempo nella Galleria Nazionale.

Nella seconda parte, sul davanti, una madre seduta sul terreno colle braccia piegate e le mani giunte, osserva addolorata il fanciullo morto che ha sulle ginocchia; più indietro vediamo un soldato che, preso colla mano sinistra per un braccio un fanciullo tenuto stretto al ventre dalla madre col braccio sinistro abbassato, impugnando lo stile è in atto di ucciderlo. La madre gridando si sforza di difenderlo cacciando la mano destra nella faccia del sicario. Più indietro, nel mezzo, due donne cercano di sottrarsi dall' efferatezza di un soldato, il quale collo stile nella mano destra sollevata le minaccia. Da un lato scorgesi un' altra donna col fanciullo in braccio, la quale mentre fugge si volge a guardare spaventata. Più indietro si alza una colonna con sopra una statua, e nel fondo una giovane donna, salendo la scalinata, solleva le braccia atterrita nel vedere un tale eccidio. A capo della scala, appoggiato ad un parapetto e vicino ad

un vaso con fiori, trovasi Erode che tranquillamente sta osservando circondato dai suoi. Ad una finestra un uomo attempato colle braccia stese, e dietro una donna colle braccia sollevate guardano essi pure la strage degli Innocenti.

Secondo W. Gunn (*Cartonensia*) la figura nel primo piano seduta in atto di piangere il bambino morto tenuto sulle ginocchia, sarebbe una imitazione d'una Provincia schiava la quale trovasi su di un piedistallo della statua colossale di Roma trionfante nel Campidoglio. Il bassorilievo però, come è stato anco notato dal Passavant, non contiene il fanciullo morto. Noi siamo disposti invece a credere che questo motivo possa essere stato preso da qualche schizzo del maestro per la Strage degli Innocenti, il quale non fu poi messo in opera per la composizione riprodotta da Marcantonio nel suo rame.[1]

La testa della figura che ascende i gradini della scala, e quella della donna addolorata che sta nel primo piano col cadavere del suo bambino nel grembo, sono parti del cartone: la prima conservasi nella collezione del conte Spencer ad Althorp, e la seconda nella collezione Guise ad Oxford.

Nella terza parte la scena ha luogo in un'aperta campagna con terreno ondulato: da un lato vedonsi sulla cima di un colle le mura di una città, una figura a cavallo ed un'altra a piedi: sotto, pure da un lato, un lago, e qua e là alcuni alberi; nel fondo una montagna. Sul davanti un soldato chino e col capo in avanti, tiene la mano sulla testa d'un fanciullo steso per terra, mentre coll'altra mano impu-

[1] Per conoscere a quali fonti Raffaello abbia attinto le sue ispirazioni per la stampa di Marcantonio, vedasi ciò che si disse nel volume II, a pag. 125 e seguenti.

gna lo stile col quale è in atto di colpirlo. Un secondo, presso di questo, si fa innanzi correndo, e porta sotto il braccio sinistro un fanciullo. L'azione del primo di questi due soldati ricorda quella della figura di un manigoldo posto sul davanti, da un lato, nella rappresentazione del Martirio di San Stefano in un arazzo della Cappella Sistina. Costui, incurvato e colla testa protesa, prende le pietre per scagliarle contro San Stefano. L'atteggiamento poi del secondo ricorda, quantunque a rovescio, quello dell'uomo che porta i fogli all'estrema sinistra di chi osserva l'affresco rappresentante la scuola d'Atene in una delle Camere vaticane. A sinistra di chi guarda, mentre una delle guardie, impugna colla destra sollevata lo stile, e sta per vibrare il colpo contro il fanciullo che tiene coll'altro braccio appoggiato alla gamba sinistra, la madre tenendo il figliuolo per le gambe, tenta invano di sottrarlo alla morte. Più indietro una madre col putto nelle braccia mentre cerca di mettersi in salvo, volge la testa ad osservare quella scena di dolore; un'altra la precede colle braccia sollevate e le mani aperte dandosi a precipitosa fuga. Un disegno, o meglio cartoncino, di quest'ultima parte, eseguito colla penna, ombreggiato coll'acquarello e lumeggiato col bianco su carta brunastra chiara, trovasi nella reale Biblioteca di Torino, e mostra d'essere una debole copia del disegno originale di Giulio, e forse anco tratta dall'arazzo. Sotto, da un lato, in un pezzetto di carta aggiuntovi, leggesi: RAP . VRB. Vi si appose quindi la scritta: « Le beau dessein de Raphael provient de le fameux Cabinet Crozat. Voyer n. 119 du Catalogue de la vent redigée par L. F. Mariette en 1741. » Un altro cartoncino con le tre parti riunite, ma colla prima di

queste rovesciata, trovasi nella stessa raccolta. Anco questo disegno non presenta i caratteri d'un' opera originale. Nota il Passavant [1] che W. Gunn (*Cartonensia*), ricorda la testa di un soldato e quella di due delle madri che vedonsi nella terza parte dell'arazzo; oltre che due delle tre parti della composizione per l'arazzo, che non si sa più in che mani si trovino. I tre disegni per le parti di questa composizione, eseguiti su carta leggermente colorata colla penna e ombreggiati col bistro, essendone i lumi rilevati col bianco, i quali esistono nella Collezione Tayler ad Arlem, non sono originali, ma copie, come ammette anche il Passavant; [2] il quale ricorda eziandio presso il professore Posselger, a Berlino, un disegno in cui le tre parti erano riunite assieme, ma di rozza e secca esecuzione. Riferisce inoltre lo stesso autore d'aver veduto nel 1831 due disegni simili in Inghilterra, l'uno nel Museo Britannico, l'altro presso il signor George Mordant, e soggiunge che neppur questi mostrano d'essere gli originali, da cui fu poi cavato il cartone per le tre parti dell'arazzo. [3]

5. La « Resurrezione di Cristo » che abbiamo trovato nel disegno di Perin del Vaga per uno dei monocromi della Loggia, vedesi ora nuovamente rappresentata in modo diverso con un numero maggiore di figure. Non si ha alcuna prova che Raffaello abbia presa alcuna parte nella composizione per l'arazzo; nondimeno alcune parti che ricordano la « Risurrezione di Giovanni Santi » a Cagli, farebbero credere che Giulio Romano avesse consultato il suo maestro. Lo stile di Giulio apparisce spiccatamente nel carattere mu-

[1] Vol. II, pag. 220.
[2] Vol. II, pag. 217.
[3] Vedi Passavant, vol. II, pag. 217.

Tavola XIV.

scoloso e nell'azione forzata delle figure. Ricordandosi delle creazioni del padre, Raffaello è probabile abbia suggerito ai suoi discepoli la forma di quella tomba nel mezzo dell' affresco incavata in una grossa e solida roccia, la cui porta verticale, suggellata dai sacerdoti d'Israele, è rovesciata e gettata a terra da forza soprannaturale. Anche nel quadro di Cagli il Salvatore, uscito dal sepolcro, si presenta ritto: nella sinistra tiene l' asta della croce colla bandiera, e coll' altra mano sollevata dà la benedizione. Ai lati dormono le guardie in variate attitudini, ma simmetricamente disposte.[1] Nell' arazzo invece gli spazi ai lati del sepolcro sono arricchiti con figure piene di movimento. Ma se nel padre di Raffaello si riscontra un' arte ancora povera, in paragone di quella di un secolo dopo, dobbiamo pur convenire che ora l' arte di Raffaello volge cogli scolari suoi alla decadenza, da cui non si è più rialzata. Nell' arazzo il Salvatore uscente dal sepolcro scavato nel mezzo della roccia, si presenta dinanzi allo spettatore, ma posa il piede sinistro sulla pietra sepolcrale rovesciata a terra, mentre nella mano sinistra tiene l' asta colla croce e la bandiera, e colla destra sollevata impartisce la benedizione. Ai lati del sepolcro le guardie, all' apparire di Cristo, sono messe in iscompiglio. Di quelle a sinistra due sono cadute a terra, l' una a ridosso dell' altra, in avanti, e quella presso di loro, caduta supina, fissa con sguardo immobile il Salvatore. Un quarto soldato colle mani alla faccia si dà alla fuga. L' ultimo, colle braccia stese e le mani aperte, veduto quasi di schiena, volge, correndo,

[1] Vedi per questo affresco a Cagli la vita di Giovanni Santi nella nostra *History of painting in Italy*, vol. II, pag. 583 e seguenti.

un ultimo sguardo al Salvatore. Dall' altra parte, a destra, il capitano colla destra stringe la lancia, l' altro braccio tiene abbassato colla mano aperta, e ritirandosi alquanto indietro, mostra lo spavento da cui è invaso nel vedere il Cristo risorto. Nel mezzo, sul davanti, scorgonsi due guardie inginocchiate a terra l' una contro l' altra; una terza guarda impaurita verso Cristo, mentre si caccia, incurvata, a ridosso del capitano: le altre tre sono in atto di fuggire. Qua e là sul terreno sono sparsi elmi, spade, lancie. Da ambi i lati della tomba apresi il paesaggio; ed in lontananza scorgesi la città di Gerusalemme, con davanti le Marie che si avviano al Sepolcro: da ultimo s' innalzano le montagne.

Tra le figure a sinistra di chi osserva, le due prime, cadute l' una contro l' altra, sono motivi presi da altre della « Battaglia dello stendardo » di Leonardo da Vinci. E quella che fugge, veduta di schiena colle braccia stese, somiglia ad una delle figure nell' arazzo per la « Conversione di San Paolo. » Finalmente, dall' altro lato, l' ultimo dei soldati che fugge sembra derivato dal cartone di Michelangelo per la « Battaglia d' Anghiari. »

Possiamo pur ricordare alcuni studi dal vero fatti dal maestro per la « Battaglia di Costantino, » che non furono adoperati, o solo in parte, dei quali si servirono gli scolari per la composizione di questo arazzo. Uno sarebbe quello di un soldato abbattuto con lo scudo a terra, che trovasi ad Oxford indicato col n. 135; ed il movimento di costui ricorda in parte quello dell' Eliodoro nell' affresco vaticano, o l' altro dell' Anania in uno dei cartoni per l' arazzo della prima serie. L' altro disegno che trovasi ugualmente ad Oxford, indicato col n. 136, è quello d' un modello col

dorso rivolto verso lo spettatore, seduto su di una pietra col braccio destro alzato. Son poi da ricordare due disegni che trovansi a Windsor, d'un uomo nudo che nasconde il volto e si china con la persona, avendo in mano un' accetta; studio di cui già facemmo menzione a proposito della « Liberazione di San Pietro » nel Vaticano, e di due soldati che si nascondono sotto ad uno scudo, disegnati a matita. Sono questi studi di mano di Raffaello ed eseguiti con quella maestria propria di lui nelle sue ultime opere.

Ogni disegno che abbia qualche relazione con l'arazzo, fu sicuramente eseguito da uno dei discepoli di Raffaello o di Giulio Romano, fra cui non deve dimenticarsi Raffaellino del Colle, la cui « Risurrezione di Cristo » nella cattedrale di Borgo San Sepolcro fu composta su linee somiglianti a quelle dell'arazzo. Sono da annoverarsi tra i disegni di questo genere eseguiti da discepoli della Scuola di Raffaello, quello del n. 125 in Oxford ad acquarello e coi lumi rilevati col bianco (misura pollici 10 $^1/_4$ per pollici 20 $^1/_4$), che è l'esatto rovescio dell'arazzo; ed uno schizzo a penna, ora appartenente al signor Mitchell di Londra, ma che prima fece parte delle collezioni Lawrence e Woodburne, menzionato dal Passavant [1] come opera d'un discepolo di Raffaello. Devesi inoltre accennare al disegno di Oxford indicato col n. 134 (misura pollici 7 per pollici 10 $^1/_2$), nel quale vedesi un angelo seduto sul coperchio del sepolcro, mentre le sentinelle gli stanno attorno in vari atteggiamenti. Questo disegno non ha relazione col soggetto rappresentato nell'arazzo; e crediamo che sia opera di uno dei discepoli di Raffaello tolta da un disegno del maestro.

[1] Vol. II, pag. 537.

6. Nell'arazzo del Cristo che apparisce alla Maddalena, la scena ha luogo in un paese, alla sinistra del quale trovasi il sepolcro colla porta rovesciata a terra, in un'eminenza rocciosa. Da un lato è rappresentata la Maddalena inginocchiata quasi di prospetto, ma col volto di profilo, nell'atto di tenere il vaso degli unguenti nella mano destra, mentre abbassa l'altra mano e si rivolge a Cristo che appare sotto forma di giardiniere col cappello a larghe falde in testa, tenendo nella mano sinistra il bastone della vanga appoggiata alla spalla, e stendendo l'altro braccio colla mano sollevata, mentre volge lo sguardo a lei e sta per pronunciare le parole: *Noli me tangere.* Dietro vedesi un rosaio e si stende la campagna fiorita; più da lungi s'alzano alcuni alberi, e nel fondo la città di Gerusalemme in mezzo a monti rocciosi. In questo arazzo la composizione è debole, le figure hanno tipi spiacenti e forme grossolane, ed esso è più che gli altri arazzi sfigurato dal carattere della tessitura fiamminga e danneggiato dai restauri.

7. « Cristo al Limbo. » Dicesi che questo arazzo che non trovasi nel Vaticano, sia stato bruciato durante la rivoluzione del 1798.[1] Nella stampa che abbiamo di questa composizione, Cristo tiene nella sinistra l'asta della bandiera trionfale e, inclinato alquanto, prende per la mano la prima delle tre figure di patriarchi che si presenta alla porta del Limbo, aiutandolo ad uscire; gli altri due sono pure rivolti al Salvatore. Il Limbo, a guisa di tomba, è scavato in una grande roccia coperta da erbe ed arboscelli, che staccano sul cielo nascosto in parte da nubi. Da un lato, sul davanti, presso al Cristo, è figurato Adamo con un ginocchio a terra, colle braccia abbassate e le

[1] Vedi Passavant, vol. II, pag. 223.

mani aperte, veduto quasi di schiena, rivolto colla testa al Salvatore. Eva, pure in ginocchio, tiene la mano sinistra al seno. Dall' altro lato, di profilo e ritto in piedi, sta un vecchio a mani giunte in atto di pregare rivolto egli pure al Cristo. Vuolsi sia questi San Giovanni Battista. Dietro al Salvatore è rappresentata un' altra figura maschile della quale non vedesi che la testa e parte delle spalle, atteggiata in modo che sembra stia osservando ciò che avviene.[1] Questa composizione, la quale ci richiama alla memoria la stampa del Mantegna, potrebbe esser presa da qualche schizzo raffaellesco.

8. « Cristo in Emaus. » Gesù siede a tavola di fronte allo spettatore, sotto un pergolato formato da una vite; accanto a lui d' ambo i lati stanno seduti, di profilo, i due apostoli. Qui pure raggi di luce emanano dalla testa del Cristo, il quale, mentre colla sinistra prende il pane dalla mano dell' apostolo, colla destra sollevata lo benedice. Il secondo degli apostoli colla mano sinistra al seno, l' altro braccio allungato e la mano alzata ed aperta, mostra, come il suo compagno, l' emozione che prova nel riconoscere il Salvatore. Sul terreno, da un lato, un bacino con vasi immersi nell' acqua; nel mezzo un cane rosicchia un osso ed un gatto gli si avvicina in atto minaccioso. A sinistra della composizione è figurato un vaso attaccato al muro con sotto un gran catino. Il disegno che trovasi ad Oxford differisce solo dall' arazzo in questo, che il Cristo nell' arazzo ha la testa scoperta e manda raggi di luce, mentre nel disegno porta un cappello a larghe falde. Questo disegno è eseguito colla penna, ombreggiato di bistro, rile-

[1] Forse è questa la figura che il Passavant, op. cit., a pag. 223 del vol. II, indica come quella di Abele.

vato nei lumi col bianco, su carta rossiccia, nel solito stile dei discepoli di Raffaello. Nel catalogo è indicato col n. 126. È alto pollici 10 $^3/_4$ per 7 $^1/_4$.

9. L' « Ascensione di Cristo » è un soggetto somigliante a quello della « Trasfigurazione, » alla quale, come sappiamo, Raffaello dedicò gli ultimi giorni di sua vita. E gli studi lasciati per quel capolavoro, furono i modelli che i suoi discepoli presero a seguire in questo tempo. Il movimento del Salvatore nell' arazzo è somigliante a quello del Cristo nella « Trasfigurazione, » in cui la figura è sospesa in aria colle mani sollevate; differisce soltanto in ciò che egli invece di esser rivolto alcun poco a sinistra, è rivolto a destra. Un disegno che trovasi col n. 687 a Lilla, rapidamente schizzato a penna, stato attribuito non senza qualche esitazione e qualche dubbio, a Raffaello, rappresenta il Salvatore che sale in cielo, con angeli fra le nubi che gli fanno corona.[1] Ha elementi comuni più con la pittura che con l' arazzo, ma differisce tanto dall' una che dall' altro nelle figure degli angeli. Nella « Trasfigurazione » i profeti si vedono ai lati del Redentore. Nell' « Ascensione » dell' arazzo Cristo è accompagnato da due serafini di scorcio. Nè l' uno nè l' altro di questi angeli si riscontrano nel disegno a Lilla, ma ricordano invece gli angeli nella tavola della « Madonna del Baldacchino » ai Pitti, ed altri che abbiamo indicati in altri dipinti di Raffaello nel Vaticano. Può darsi che il disegno sia stato eseguito come un primo pensiero da Raffaello, e poi adoperato dai suoi discepoli. Ciò sarebbe esatto se si ammettesse l' autenticità dello schizzo di Lilla, cosa però che per noi resta sempre dubbia. Nella parte di sotto dell' arazzo, sulla terra

[1] Vedi Passavant, vol. II, pag. 481.

Tavola XV.

Tavola XVI.

cosparsa di verdura, stanno gli Apostoli, alcuni inginocchiati, altri in piedi in due parti distinte. I loro atteggiamenti sono svariati; e predomina qua e là l'imitazione dei tipi, delle forme, dei movimenti e del modo di vestire che abbiamo trovati negli Apostoli della « Trasfigurazione, » ed anco in quelli della tavola di Monteluce coll' « Incoronazione della Vergine » eseguita da Giulio Romano e dal Penni dopo morto il maestro. E lo stile appunto delle figure di questo arazzo, quantunque alterato dalla mano del tessitore fiammingo come dai successivi restauri, ricorda quello di Giulio Romano e del Penni.

10. « La discesa dello Spirito Santo. » In questo arazzo le figure degli Apostoli sono disposte come nell' affresco del « Cenacolo » nella Loggia. Stanno seduti su banchi all' intorno, lasciando nel mezzo, sul davanti, uno spazio vuoto che permette di vedere di faccia la Vergine seduta colle mani giunte tra San Pietro e San Giovanni; e dietro di essa ritte in piedi due altre Sante donne. I movimenti, i tipi e le foggie del vestire, rassomigliano a quelli degli Apostoli nel « Cenacolo. » Dall' alto la colomba, simbolo dello Spirito Santo, spande raggi di luce che rischiarano le figure, ed una lingua di fuoco vedesi sospesa su ciascuna testa. Anco questo arazzo, il quale trovasi nelle stesse cattive condizioni che il precedente, mostra i medesimi caratteri e palesa lo stile di Giulio Romano nelle grandi forme delle figure, e nei movimenti forzati.

La serie è completata da alcuni soggetti allegorici facenti allusione al Papato. Una figura rappresentante la Religione sta seduta su di un arcobaleno, accompagnata da un angioletto con un libro aperto. I piedi della figura poggiano su di un gran globo di

cristallo, nel quale si riflettono le immagini di guerra e d'incendio. La Carità e la Giustizia sono sedute a destra ed a sinistra. Sotto, in un paesaggio, due leoni tengono ciascuno uno stendardo su cui son ricamati il baldacchino e le chiavi della Santa Sede. Presso il globo di cristallo si legge il motto: *Candor illæsus*, e nell'arabesco si vedono le armi Medicee. Nell'arabesco della parte inferiore avvi una tavoletta coll'inscrizione seguente: PIVS · SEXTVS · PONT · MAX · RESTIT · CVR · ANNO · PONT · SVI · XII · (1786), e nella orlatura superiore sono ripetute quattro volte le armi dello stesso Papa. Da questa iscrizione dunque, come dice il Passavant,[1] si può credere che sotto Pio VI tutte le tappezzerie della serie siano state restaurate.

Sedici frammenti di cartoni, specialmente di mani, piedi e pezzi di panneggiamento, dipinti con colori a tempera, trovansi indicati col n. 127 ad Oxford. Difficile è il riconoscere a quali dei cartoni per gli arazzi appartengano: sono di così debole esecuzione, che lascierebbero pensare fossero copie dei cartoni eseguiti dagli scolari di Raffaello. Fecero una volta parte della collezione Richardson al principio del XVIII secolo, e poi di quella del Lawrence.

*
* *

Oltre gli affreschi della Magliana e della Villa Madama, altri ne ricorderemo, perchè trovansi in una Villa che la tradizione voleva fosse di Raffaello. Il Passavant osserva che non si ha alcuna prova di ciò, e che anzi probabilmente la Villa apparteneva a qualche ricco negoziante amico delle arti, perchè tra gli ornati in una delle vòlte, vi erano le figure di

[1] Vol. II, pag. 224.

Mercurio e di Minerva. Nulla si conosce della storia di questa Villa prima del 1785; nel qual anno il cardinale Giuseppe Doria l'acquistò dal marchese Ogliati, donde passò all'avvocato Nelli, e da ultimo formava parte della Villa Borghese. Minacciando essa di rovinare, il principe fece staccare nell'anno 1844 i tre dipinti principali da una delle vòlte.[1] Rappresentano le nozze di Alessandro con Rossane, i vizi che tirano freccie a segno, mentre dorme Amore, ed il matrimonio di Vertunno e Pomona. Vennero posti in cornice sotto cristallo e collocati nella Galleria del palazzo Borghese in Roma. Altri pezzi di minore importanza, tra cui dei putti, li abbiamo veduti in una delle stanze di quel palazzo. La Villa fu demolita nel 1849 per difendere Roma dall'armata francese. In questa occasione il marchese Campana potè salvare l'affresco che rappresenta il Ratto di Elena, da noi veduto nella Galleria dell'Eremitaggio a Pietroburgo.[2] Uno di questi affreschi ha avuto la sua origine da un disegno, con figure nude, dell'Urbinate; ed è quello delle Nozze di Alessandro e Rossane, di cui si conserva un esemplare a matita rossa nell'Albertina di Vienna. Del Ratto di Elena abbiamo un disegno preparatorio del maestro ad Oxford, ed un altro coll'intera composizione ma rappresentata in modo diverso, a Chatsworth. Il disegno di Vienna è pieno di grazia, di varietà e di movimento, mentre bene ordinata ne è la disposizione delle figure. Alessandro si avanza, nel mezzo, verso Rossane; protende il braccio destro come in atto di rivolgerle la parola, e tiene l'altro braccio abbassato colla mano piegata.

[1] Vedi Passavant, vol. I, pag. 239, e vol. II, pag. 234.

[2] Per i dipinti che trovavansi in questa Villa, vedasi Passavant che ne parla a lungo nel vol. II, pag. 234 e seguenti.

Le forme, il movimento di questa figura ricordano quelle dell' Apollo di Belvedere. Un fanciullo (uno degli undici amorini) di forma ugualmente bella, colle braccia sollevate e la testa rivolta ad Alessandro, lo conduce presso Rossane, la quale è seduta da un lato, colla testa volta all' amorino inginocchiato dinanzi ad essa. L' amorino mentre sta osservandola, tiene colle mani il piede sinistro di lei. Rossane posa la destra sul sedile e la sinistra sul petto: un amorino inginocchiato dietro di essa, le leva il velo dalla fronte. La forma di Rossane ci ricorda quella della dea dipinta da Raffaello nella Loggia della Farnesina. Indietro, a sinistra di Alessandro, un uomo (Efestione) con un bastone nella destra, posa l' altra, col braccio allungato, sulla persona che gli sta dinanzi, più giovane di età (Imene). Questi, rivolto ad Alessandro, accenna a lui Rossane. Dall' altro lato del foglio troviamo i gruppi degli amorini tutti scherzosi: due portano sulla spalla una lancia, e dinanzi a questi, quattro altri portano su di un tondo un loro compagno, il cui atteggiamento potrebbe servire per quello d'un giovane Bacco. Davanti a tutti un altro, cacciatosi indosso una veste da uomo, colle mani a terra si fa innanzi carponi, rivolto colla testa ai compagni. [1] Lo stile e l' esecuzione non sono del periodo realistico che produsse la Trasfigurazione, ma di quello al quale devesi ascrivere la Madonna detta di San Sisto, ora a Dresda. I fanciulli che scherzano ci rammentano

[1] Vienna, Albertina. Disegno a matita rossa. Misura pollici 8 1/2 per pollici 12. Fu comperato dal Rubens in Roma. Fece quindi parte delle Collezioni Bentivoglio, Crozat, Vaurose, Saxe-Teschen e Ligne. Questo disegno da qualche intelligente è giudicato del Sodoma; da altri vuolsi invece copia fatta dal Sodoma dell' originale di Raffaello. Vedi Müntz, *Raphäel,* op. cit., pag. 612.

i putti della giovinezza di Raffaello nei suoi schizzi di Venezia, dove, o sono rappresentati mentre giuocano con un porcellino (XXV, n° 20), o mentre danzano (XXV, n° 14);[1] oppure nel disegno, di un tempo posteriore, rappresentante un gruppo di due monelli, pure nudi, i quali, seduti su di una barca, scherzano con quella giocondità propria della loro età, stringendo tra loro un compagno che sta nel mezzo: disegno che vedesi sul rovescio del foglio ove è uno studio per la Deposizione di Cristo, esistente a Londra nel Museo Britannico, e già a suo luogo ricordato.[2] Il sentimento che anima il gruppo è quello dei bassorilievi di Luca della Robbia e del Donatello, rappresentanti giovani e fanciulli che cantano, suonano istrumenti o ballano, eseguiti per i parapetti delle cantorie dei due grandi organi di Santa Maria del Fiore a Firenze; i quali bassorilievi, come altra volta si ebbe da osservare, non debbono essere sfuggiti all'attenzione di Raffaello. Altri motivi di questo genere, sotto forma nuova, crediamo qui opportuno di ricordare in due disegni ad Oxford, nei quali riscontransi quel brio e quel movimento manifestato dai putti del disegno di Vienna. Nel primo di questi disegni avvi, sul davanti del foglio, un fanciullo di profilo con un cesto appoggiato a terra, dal quale sta rovesciando delle frutta. Di contro, un secondo, pure di profilo, che correndo porta sulla spalla un cesto ripieno di frutta sorreggendolo colla mano destra sollevata, mentre nell'altra mano tiene un bastoncello appoggiato alla spalla ed al cesto. Da questo lato si vede una donna, di fronte, ritta e con un bambino in braccio, rivolti ambedue colle teste di

[1] Vedi vol. I, pag. 199.
[2] Vedi vol. I, pag. 324.

profilo ad osservare alla loro destra. Nel mezzo, un poco più indietro, un altro putto seduto in terra si volge pronto ad un cagnolino giunto in quel momento, e già nell' atto di leccargli il viso, mentre egli in modo affettuoso ne tiene fra le mani la testa. Un secondo fanciullo steso a terra, posa il braccio destro piegato ed il capo sulla gamba del compagno, mentre l' altra mano aperta del braccio allungato poggia con forza sulla terra, volgendosi animato ad osservare il cagnolino, che tiene una delle gambe dinanzi sulla spalla di lui. Un terzo fanciullo, con un ginocchio a terra e l' altra gamba allungata, pieno di brio, volge sorridendo la testa verso il secondo, prendendolo colla mano destra per una gamba e tirandolo a sè. Dall' altro lato, con pochi tratti di penna, sono schizzati due altri putti che, rivolti ai compagni, portano colle mani allungate un oggetto simile ad un vaso rovesciato. Nella parte superiore sono indicate alcune foglie d' acanto. Sul rovescio del foglio trovasi una graziosa figura di giovane donna, veduta di profilo, in atto di camminare, la quale raccoglie parte della sopravveste.[1] L' altro disegno esistente nella Collezione Guise, pure ad Oxford, mostra una maniera più larga e tale da far ricordare quelle forme grandiose dei due putti alati, che trovansi nella Madonna detta di San Sisto. Sono sette fanciulli egualmente nudi. Uno di questi, preso da due compagni per la schiena e per le gambe da un terzo, è portato verso una vasca, ove due altri aiutano un altro compagno a uscirne fuori.[2] Di questi motivi

[1] Oxford. Disegno indicato col n. 57, eseguito a penna e bistro, largo pollici 17, alto pollici 8. Proviene dalle raccolte Ottley e Lawrence.

[2] Oxford. Il disegno è indicato col n. 2, eseguito colla penna

piacevoli del maestro, come di altri a noi ignoti, gli scolari si saranno serviti per i disegni degli Amorini che giocano, conosciuti per mezzo degli arazzi, oltre che per le incisioni che vanno sotto il nome « del maestro del Dado. » Il Vasari [1] nella vita di Giovanni da Udine racconta: « Dipinse Giovanni i cartoni di quelle spalliere e panni da camere, che poi furono tessuti di seta e d'oro in Fiandra; nei quali sono certi putti che scherzano intorno a varj festoni adorni dell'imprese di papa Leone, e di diversi animali ritratti dal naturale; i quali panni, che sono cosa rarissima, sono ancora oggi in palazzo ». [2] Questi motivi li abbiamo già veduti tra i dipinti della villa Madama.

ed ombreggiato col bistro. Largo pollici 8 $^1/_2$, alto pollici 5 $^1/_2$. Proviene dalle Collezioni dell' Earl of Arundel, e Richardson.

[1] Vol. XI, pag. 305.

[2] Eccone la descrizione: *a*) Un amorino coronato tiene uno scettro e le chiavi, mentre ad esso due altri amori presentano alcune monete d'oro in un piatto. Sopra, in un cerchio che manda raggi, si vede un leone, emblema di Leone X, e sulla ghirlanda un'aquila e una sfinge.

b) Amorino a cavallo di uno struzzo, a cui un altro amorino prende una zampa, ed un terzo strappa delle piume per ornarsi la testa.

c) Due amorini si sforzano di prendere un piccolo fanciullo portato via da una scimmia.

d) Un amorino lotta con un fanciullo, che due altri amorini battono con i loro archi e le loro freccie.

Il Passavant, in nota (vol. II, pag. 225), ricorda d'aver veduto dai fratelli Woodbuor in Londra, quattro disegni di Giovanni da Udine, della stessa grandezza che le incisioni, e rappresentanti soggetti analoghi, dei quali dà la descrizione, osservando che probabilmente quei disegni erano destinati ad essere riprodotti in arazzi.

e) Ricorda inoltre: Otto amorini che giocano in un bosco. Questa composizione, egli dice, è d'una tale bontà, che si può stimare di Raffaello. Essa differisce nella disposizione da quella dei quattro soggetti precedenti, e forse non apparteneva alla medesima serie. Tuttavia si può giudicare, dalla iscrizione sulla incisione, che anch'essa abbia servito per un arazzo.

L' affresco di Alessandro e Rossane è dipinto in un ovale oblungo, che il Passavant vide prima che fosse staccato dalla vòlta e restaurato. Egli ci racconta che aveva tutta la delicatezza particolare di Perino del Vaga. Come lo vediamo presentemente, questo affresco, forse a cagione dei danni sofferti e del restauro, comparisce quale opera assai mediocre, considerata sotto ogni rapporto dell' arte. La pittura differisce in questo dal disegno ricordato a Vienna: le figure, invece d' essere nude, sono vestite; Alessandro è nel suo costume di guerriero coll' elmo in capo, in atto di offrire la corona a Rossane seduta sul letto sotto l' alcova, mentre l' amorino che sta dinanzi, leva a lei dal piede il sandalo. Efestione tiene in mano la torcia: l' amorino sul davanti, da un lato, si è cacciato indosso la corazza d' Alessandro, ed è qui rivolto a Rossane. Gli altri amorini portano, come nel disegno, un loro compagno allo stesso modo, ma sullo scudo di Alessandro. Nel rimanente la pittura è eguale al disegno.

Nel secondo affresco pure di forma ovale e della medesima grandezza, il pittore copiò il celebre disegno di Michelangelo, che trovasi a Windsor, detto il Bersaglio, rappresentante, come si è ricordato, gli arcieri; figure allegoriche che adombrano le Passioni, le quali mentre dorme Amore tirano a segno. Anco questa pittura ha sofferto, in egual modo, del restauro fatto dalla stessa mano che riparò l' affresco di Alessandro e Rossane. Nella parte di sotto, essendo caduta la pittura coll' intonaco, essa fu rifatta, ma senza che fosser riprodotti, da un lato il bacino e le freccie in vicinanza ai due fanciulli che soffiano nel fuoco, e dall' altro il turcasso vicino ad Amore che dorme. Le figure, perchè copiate da uno

stupendo disegno del Buonarroti, mostrano più vita e movimento di quelle che nell' affresco di Alessandro e Rossane: ma nella tecnica esecuzione si riscontrano gli stessi caratteri e gli stessi difetti.

Il terzo affresco, di forma rettangolare, il quale trovavasi, come ci dice il Passavant [1] nel mezzo della vòlta, rappresenta il matrimonio di Vertunno con Pomona. Da un lato quattro donne portano vasi e cesta con fiori e frutta, precedute da una loro compagna. Superiormente son figurati due amorini con ali tese; il primo dei quali tiene in mano una corona di foglie, mentre il compagno ha in una mano l' arco e coll' altro braccio piegato è in atto di prendere dalla faretra una freccia: ambedue sono rivolti verso Vertunno e Pomona. Sotto, nel mezzo, una donna posa un vaso con frutta su di un' ara di forma classica; una compagna la segue portando una cornucopia egualmente ripiena di frutta. Vertunno nudo, seduto di profilo sul letto, accenna al vaso deposto sull' ara. Presso di lui Pomona, egualmente nuda ma ritta, veduta di fronte e ad esso rivolta, tiene la mano sinistra sul vaso di frutta deposto sull' ara. Dietro a Vertunno un amorino, ritto sul letto, gli pone una corona di fiori sul capo. Un altro solleva le tende dell' alcova. Presso il letto, due altri amorini sono intenti a leggere in un rotolo che tengono spiegato dinanzi a loro. Il fondo è formato da ricca e classica architettura con nicchie ornate di statue, la quale ricorda quella che vedesi nei dipinti di Giulio Romano. La composizione di questo affresco, che ha sofferto nello stesso modo degli altri due, potrebbe aver avuto la sua origine da qualche schizzo o disegno di Giulio Romano, di cui poscia qualche debole

[1] Vol. II, pag. 235.

scolaro o seguace (del quale non sapremmo indicare il nome), si sarà servito per la composizione dell'affresco, introducendovi caratteri, o meglio difetti suoi propri, p. es. figure corte e con corpo grosso, quali vediamo nei nudi di Vertunno e Pomona, e movimenti forzati quali si riscontrano nei due Amorini che sono davanti al letto con un rotolo nelle mani. Questi Amorini ci ricordano, ma con forme più difettose, taluno dei gruppi degli Amorini già menzionati tra i dipinti della Villa Madama. Benchè a prima vista questo affresco sembri essere lavoro di mano diversa da quella che dipinse gli altri due or ora descritti, pure, sia nel colorito come nella tecnica esecuzione vi apparisce lo stesso metodo, da far credere che esso sia della mano medesima, la quale, copiando la composizione non sua, abbia dato alle figure forme e caratteri diversi, seguendo, come meglio poteva, il modello che aveva dinanzi a sè. Nel caso poi di quest'ultimo, l'esecutore non avendo forse che lo schizzo, nel riprodurre in grande la composizione, deve aver dato alle figure quelle forme e quei caratteri che erano suoi propri.

Dalla stessa Villa il marchese Campana potè salvare alcuni altri affreschi; ma noi, come si ebbe a dire, non conosciamo che quello rappresentante il Ratto d'Elena nel Museo dell'Eremitaggio a Pietroburgo. Due Troiani tirano a forza Elena per farla salire in barca. La Regina inginocchiata sulla sponda cerca resistere, rivolta colla testa ad un guerriero dietro di lei, il quale presala per le veste, la tira con forza in senso contrario, per impedire cioè che sia spinta sulla barca. Dietro stanno i Troiani ed i Greci combattendo: da questo lato chiudon la scena un altro guerriero a cavallo ed una figura in piedi veduta di

schiena. Nel fondo vedesi il palazzo di Menelao; più da lungi una città con un ponte che mette al mare; nell'acqua sono alcuni vascelli, e sulla riva soldati. Avvi in questo affresco quel movimento, quella vita, quei caratteri e quella tecnica esecuzione che riscontransi nei dipinti dei seguaci di Giulio Romano, come per esempio in Polidoro da Caravaggio. [1]

Un disegno preparatorio di Raffaello di sette figure nude, col soggetto appunto del Ratto di Elena, trovasi nella collezione di Oxford. Nel mezzo una donna, intesa per Elena, e due uomini: il primo dinanzi ad essa l'abbraccia a metà della vita, e l'altro dietro la spinge per le spalle con forza in atto d'allontanarla. Ella cerca resistere, e volge la testa dall'altro lato, dietro di sè. Da questa parte vedonsi due uomini incurvati, ed un terzo appena indicato: uno di questi collo scudo sollevato, sembra voler difendere il compagno da qualche attacco. Dall'opposta parte, un'altra figura veduta quasi di schiena, piena di movimento, e colla testa rivolta a sinistra ed il braccio destro sollevato, sta come in atto di combattere. Il disegno è alquanto scolorito, logoro, e anco danneggiato da ritocchi. [2]

A Chatsworth un altro disegno, il quale è generalmente attribuito a Raffaello, presenta sotto nuova forma questo soggetto. Paride e i suoi seguaci conducono Elena piangente verso la barca; due servi

[1] Pietroburgo. Nella Galleria dell'Eremitaggio questo affresco è indicato col n. 551, e si dice proveniente dalla Galleria Campana: trovavasi prima nella villa di Porta Pinciana distrutta nel 1849. Largo cent. 23, alto cent. 25 $^1/_2$.

[2] Oxford, Galleria n. 132. Disegno eseguito colla penna, ombreggiato col bistro. Largo pollici 16 $^1/_2$, alto pollici 10. Proviene dalle Collezioni Rutgers, Plooss van Amstel, Iacob Corntz, Verstegh e Lawrence.

portano alcuni oggetti che un terzo riceve sulla barca. I marinari si preparano a levare le àncore e sciogliere le funi.[1]

*
* *

Nel capitolo VIII (pagg. 38-41-43) parlammo della relazione che apparentemente esisteva fra i sei angeli che veggonsi nel cielo della « Disputa del Sacramento, » in una delle Camere vaticane, e le allegorie delle Ore, i cui disegni sono attribuiti a Raffaello. Dicemmo che non si conosceva dove il maestro avesse dipinte queste figure, ma che si hanno prove assai particolareggiate le quali dimostrano come Raffaello avesse avuto i mezzi di studiare alcune classiche pitture, che in parte gli giovarono a guidarlo nella creazione degli angeli della Disputa, e della figura della Galatea nella Farnesina. Osservammo altresì che gli stessi modelli, o riadattamenti raffaelleschi di quelle pitture, servirono in seguito per le Ore che furon dipinte da Giovanni da Udine e da Perino del Vaga nella Sala Borgia del Vaticano.

Secondo il Passavant[2] le Ore furono eseguite da qualche discepolo di Raffaello nell' interno di qualche palazzo a Roma. Uno scrittore recente,[3] dopo aver citato il Passavant, afferma che l' asserzione degli storici circa il luogo dove le Ore furono dipinte non può essere provato nè negato, ma « l' affermare che esse trovavansi nel Vaticano, non è altro che confondere questi dipinti con un altro ciclo di affre-

[1] Chatsworth. È questa una composizione di 20 figure. Il disegno è eseguito colla penna con molta facilità.

[2] *Raphäel,* vol. II, pag. 353.

[3] P. Schönfeld nel supplemento n° 27 alla *Zeitschrift für bildende Kunst* del 1881, pagg. 437, 438.

schi che Raffaello eseguì nella camera da bagno del Bibbiena. »

Non vi è alcuna ragione per dubitare che le Ore non sian dovute ai discepoli di Raffaello: che esse avessero la loro origine negli schizzi fatti da Raffaello stesso è assai probabile, perchè nessuno dei suoi discepoli sarebbe stato al caso di poter creare figure così completamente nello spirito degli antichi, e pure così rispondenti al carattere del rinascimento, come esse sono. La questione che rimaneva da decidere era quella ove fosse la pittura delle Ore. Noi vedremo che facevano parte della decorazione della Sala Borgia, la quale, come racconta il Vasari, fu ornata da Giovanni da Udine e da Perino del Vaga.[1]

Nel mezzo della vòlta della Sala Borgia avvi entro ad una ricca cornice di forma rotonda e lavorata con stucco colorato, quattro Vittorie sospese in aria: una suona la tromba, la seconda tiene colle mani sollevate il triregno, la terza un drappo svolazzante, la quarta un vaso. Questo tondo trovasi entro ad un rettangolo adorno di ricca ornamentazione e di figure lavorate con lo stucco. Da un lato e dall'altro, entro a scomparti minori, abbiamo in uno di questi, Apollo tirato da quattro cavalli, e nell'altro un Leone. I due ultimi rettangoli, a destra ed a sinistra, son suddivisi in vari scompartimenti; nel mediano d'uno di questi è figurato Saturno in un cocchio tirato da serpi, e nell'altro Venere pure in un cocchio tirato da colombe, veduti di fronte e lavorati collo stucco. Tutto all'intorno, in tanti riquadri minori entro ricca ornamentazione, sono dipinti i segni dello zodiaco. Nella curva della vòlta, entro tondi con cornici egualmente decorate, abbiamo: sotto Saturno un orso (lavorato a stuc-

[1] Vasari, vol. X, pag. 144.

co), e sotto Venere una galera (parimente a stucco). Invece nelle due altre parti, a destra ed a sinistra, sono dipinti entro a tondi quattro Pianeti: Giove seduto in cocchio tirato da aquile, Marte da cavalli, Mercurio dai galli, Diana da due giovani donne. Nei quattro angoli della vòlta un elegante ornato con arabeschi e fogliami, riuniti a guisa di candelabro o trofeo, posa sulla testa d'una donna ritta in piedi collo scudo nel braccio sinistro, e colla lancia nell'altra mano. Nel mezzo di questa decorazione, in ciascun angolo, avvi una tavoletta nella quale leggesi LEO X · P · M · , e sta sopra a tutta la decorazione lo stemma di quel pontefice, cogli emblemi della tiara e delle chiavi. Tra gli archi che sostengono la curva, nel mezzo dell'ornato, si trovano alcune tabelle, in ognuna delle quali vi è l'iscrizione allusiva ai Papi Stefano II, Adriano I, Leone III, Sergio II, Leone IV, Urbano II, Niccolò III, Gregorio XI, Bonifazio II e Niccolò V.

Prima del 1805 o 1806, come apprendiamo da una incisione del Montagnani, la vòlta della Sala Borgia era in parte decorata diversamente da quello che ora vediamo.[1] Là dove abbiamo, a stucco, da un lato Saturno e dall'altro Venere, vedevansi dipinti in quello l'orso, in questo la galera. E il riquadro che racchiude la parte centrale della decorazione colle quattro Vittorie, non era ornato, come vedesi presentemente, con fregi e figure lavorate a stucco. Esso conteneva gli affreschi delle dodici Ore, ma non

[1] Le incisioni di Pietro e Paolo Montagnani rimontano allo scorcio del secolo XVIII. Per citarne un esempio, ricorderemo le loggie da essi incise in rame nel 1790. Le incisioni invece posteriori, e tra le altre quella di Agostino Penna (il Penna si assicura che è morto nel 1881 o 1882) riproducono la vòlta della Sala Borgia quale si vede a' nostri giorni.

sospese in aria come vedonsi nelle incisioni del Fosseyeux degli anni 1805 e 1806, e come in altre, sì bene posanti leggermente su fiori che sorgono da meandri. Il rame del Montagnani porta la seguente iscrizione: VÒLTA DELLA SALA BORGIA NEL PALAZZO VATICANO OVE SONO ESPRESSI I PIANETI, LE ORE DEL GIORNO ED I SEGNI DEL ZODIACO DELL' IMMORTAL RAFFAELLO DA URBINO.

Dopo la pubblicazione della stampa del Montagnani, in occasione di qualche riparazione di cui avrà avuto bisogno la Sala, ne sarà stata manomessa al modo indicato la decorazione. Così le pitture sono grandemente offese dalla cattiva pulitura e dal ridipinto, onde ne è stato alterato in gran parte il carattere originale. Ma bene osservando, si può ancora riconoscere che le figure dipinte sono opera di Perino del Vaga e gli stucchi di Giovanni da Udine, come asserisce il Vasari. [1] Laonde anco le Ore possono essere state dipinte da Perino. [2]

[1] Narra il Vasari (vol. XI, pag. 309) che Giovanni da Udine fece un « bellissimo partimento di stucchi con molte grottesche » e diversi animali; e Perino i carri de' sette Pianeti »; ma non fa menzione delle Ore.

[2] Guardando la vòlta della Sala Borgia ricorre subito alla mente quella della Sala del Cambio a Perugia, dove sono dipinti, racchiusi entro tondi nel mezzo dell' ornamentazione, i Pianeti in egual modo su carri tirati dagli animali loro proprî, o, come Diana, da due giovani donne. Se al Cambio vediamo un' arte semplice, ingenua e povera, se vogliamo, vi si ravvisa però il principio di quel fare graziato, che per mezzo di Raffaello crebbe sempre fino a raggiungere quella somma altezza in arte quale ci è dimostrata dai capolavori dell' Urbinate in Roma. Invece nella decorazione della Sala Borgia scorgiamo lo stesso soggetto con un' arte così ricca da rivaleggiare sotto certi rispetti colla classica; ma vi si può già discernere anco il germe di quella decadenza che, dopo la morte di Raffaello, nelle opere dei suoi scolari, perchè non più sorretti dai consigli di lui, è andata sempre peggiorando senza che l' arte si sia mai più potuta rialzare.

*
* *

Completiamo le nostre notizie col sommario di dipinti fatti da schizzi o da disegni del maestro, aggiungendo alcune osservazioni intorno a quelli che sono di dubbia origine raffaellesca, oppure ad altri nei quali la tecnica esecuzione rivela la mano dei discepoli, o lo stile degli imitatori dell' Urbinate. A queste notizie ne aggiungeremo altre che mostreranno quanto spesso furono attribuite a Raffaello, o ai suoi discepoli, opere che nè l' uno nè gli altri potevano aver mai dipinto.

Inghilterra. « La Vergine tra le rovine » Collezione Bankes, Hingston Lacy. Da un qualche schizzo del maestro può derivare la composizione di questa pittura, la cui maniera è di alcuno fra gli scolari e seguaci di Raffaello.

La Vergine in piedi, ma alcun poco inclinata, tiene la corta veste coll' indice della mano sinistra abbassata che copre ai fianchi il fanciullo Gesù. Questi è seduto su di un pezzo di cornicione di antico edificio; posa su di esso la mano destra e volge la testa alla Vergine, mentre coll' altra mano le accenna la croce di canna che il fanciullo Battista inginocchiato tiene a lui dinanzi. La Vergine osservando la croce, solleva la mano destra in atto di mesta sorpresa. Il fondo è formato, da un lato, da antico edificio in parte rovinato. Sotto l' oscurità d' uno degli archi simili a quelli del Colosseo, vedesi San Giuseppe con una candela accesa in mano in atto di camminare. Dietro la Vergine si disegnano rialzi di terreno con macchie d' erbe, tra le quali trovasi mezzo sepolto un capitello di forma classica. Più da lungi alcuni scalini mettono ad un antico

edificio di cui non rimane che porzione d' un portico, e nel mezzo, sotto uno degli archi, è una statua. In fondo vedesi un colle, dietro del quale si scorgono la cupola di San Pietro e, a destra, alcune torri. Il paesaggio stacca, in lontananza, sul cielo luminoso, e le figure sul davanti, sono soltanto in parte rischiarate dalla luce, su fondo oscuro. Sembra che la scena abbia luogo nel mattino quando il sole essendo basso getta raggi quasi orizzontali. Si hanno qui reminiscenze della Madonna dell' Impannata, di quella della Perla e infine di quella sotto la Quercia: nel giovane Battista inginocchiato si hanno motivi che trovansi pure in alcune opere di Raffaello del tempo fiorentino. La composizione però manca di quel giusto insieme che si riscontra nelle opere originali del maestro, e le figure difettano inoltre di quella naturalezza e di quella grazia di azione, che erano esclusivamente proprie dell' Urbinate. Lo stesso può dirsi del colorito alquanto fosco e bruno nelle tinte. L' esecuzione sembra doversi attribuire a Giulio od ai suoi aiuti, il Penni e Polidoro. La pittura, che è su tavola, misura pollici 32 per 22, e dal Waagen (*Treasures of Art in Great Britain Supplement*) è attribuita a Giulio Romano. Sul rovescio della tavola vedesi l' impronta (fatta a fuoco) di una corona con le iniziali C. R.; il che prova che il dipinto è appartenuto a Carlo I, Re d' Inghilterra. Dicesi che più tardi si trovasse nella sagrestia dell' Escuriale, e che poi passasse in Inghilterra.

Napoli. Una replica l' abbiamo veduta nella collezione del signor Zir a Napoli, la quale fu ereditata dal generale Bosco. Ha le medesime dimensioni dell' altro quadro, che fa parte della collezione Bankes; ma la rappresentazione del fondo è alquanto diver-

sa, e sul terreno, in vicinanza al Battista, vedesi il rotolo attortigliato, della cui iscrizione possono soltanto leggersi le lettere A. D. E. San Giuseppe non è qui sotto uno degli archi d'un antico edificio, ma in un' entrata d' un edificio del Rinascimento, e dietro alla Vergine si stende la campagna. La tecnica esecuzione, che è inferiore a quella dell'altro quadro, ci sembra possa essere di Iacopo Siculo, lontano imitatore della maniera della Scuola di Raffaello. Questa tavola è probabilmente la medesima che il Passavant [1] scriveva appartenere ad un signore romano, per nome Gaetano Menchetti, e ne cita altresì una copia nella Collezione Malaspina a Pavia, ed un' altra a Parigi.

Inghilterra. « La Madonna del Passeggio, » che trovasi nella Galleria Ellesmere in Londra, è una tavola che proviene dalle Collezioni della regina Cristina, del duca di Bracciano e degli Orléans. Misura piedi 2 e pollici 9, per piedi 1 e pollici 11. V'è figurata sul davanti, nel mezzo di una campagna, la Vergine in atto di fermarsi col fanciullo Gesù, ritto in piedi sul terreno ed appoggiato ad essa. La madre con la mano sinistra abbassata lo tiene per un braccio e posa l' altra sulla testa del San Giovannino, il quale, fattosi innanzi tenendo nella mano destra e col braccio piegato la croce di canna, si curva alquanto ed avvicina la testa a Gesù per baciarlo. Da un lato, a sinistra, mezzo nascosto da un verde cespuglio in vicinanza ad un albero, trovasi San Giuseppe, il quale, mentre si allontana, volge il capo per guardare l'incontro dei due fanciulli. La campagna sul davanti è ricca di erbe e di fiori, e più da lungi un fiume serpeggia a traverso ad una valle costeggiata, da un lato, da

[1] Vol. II, pag. 333.

una collina formata di grandi roccie adorne d' arboscelli, dall'altro lato da varie ondulazioni di terreno. In lontananza si scorge una città presso ad una montagna.

In questa composizione si trova qualche cosa di nuovo che può aver avuto la sua origine da uno schizzo del maestro. E così il paese è uno dei più belli nel suo genere tra le pitture di questa serie, non eseguite dal maestro. Il disegno non è sempre corretto; l'azione del Gesù ha qualche cosa di ricercato e di convenzionale, e notasi pure una certa rigidità nelle forme, che deriva dallo studio servile di qualche scultura antica. Il colorito è chiaro nelle tinte, accurata l'esecuzione, e nell'insieme la pittura dimostra quei caratteri i quali ci fanno pensare che ne sia stato autore il Penni.

Si hanno alcune copie di questo dipinto. Una esiste nel Museo di Napoli, proveniente dalla Collezione Farnese. È questa di debole esecuzione, egualmente dipinta su tavola e delle stesse dimensioni della precedente. A Keddleston Hall, in Inghilterra, havvi un' altra copia più debolmente eseguita che quella a Napoli. Nella Galleria Doria, in Roma, una più debole ancora della precedente.

Louvre. Nella piccola « Sacra Famiglia » esistente nel Louvre, dipinta su tavola, indicata col n. 366, e della misura di metri 0.38 per 0.32, la scena è rappresentata in una verdeggiante campagna in vicinanza ad un muro in parte caduto, ed ombreggiato da alberi. La Vergine seduta nel mezzo guarda il San Giovannino il quale, tenuto inginocchiato sul grembo da Santa Elisabetta, a sua volta inginocchiata a terra, ed appoggiato alla gamba destra della Vergine, si spinge innanzi verso Gesù. Questi sta ritto in piedi

dall' altro lato sui cuscini della culla ed appoggiato all' altra gamba della Vergine, e mentre si rivolge verso il Battista, allunga le mani e lo accarezza al mento. Questa composizione e i caratteri della pittura rammentano il periodo in cui furono dipinte dagli scolari la Madonna della Perla e la Madonna sotto la Quercia, vivente Raffaello; ed i volti delle figure, specialmente quello di Santa Elisabetta con la stessa acconciatura sul capo di un panno tenuto legato con fascie attorno al mento, ricordano quelli delle figure nella « Visitazione » di Madrid. Le figure, nel quadretto del Louvre, poste in luce contro la massa scura del muro e degli alberi, producono un effetto piacevole. Il dipinto è eseguito con molta sostanza di colore; la tinta delle carni è alquanto rossastra. Tanto le ombre quanto i toni dei colori delle vesti, hanno fatto pensare che questo dipinto fosse stato condotto dal Garofalo, che si vuole abbia un tempo seguìto la maniera di Raffaello. Lo stile però, come la tecnica esecuzione, ricordano la maniera di Polidoro da Caravaggio, di cui facemmo cenno parlando degli affreschi delle Loggie, e d'un disegno per la composizione della « Battaglia di Costantino » dipinta da Giulio Romano. E noi stimiamo che appunto Polidoro, sotto la direzione del suo maestro Giulio Romano, abbia eseguita questa pittura, riscontrandovi in essa un certo fuoco ed una certa larghezza di tocco suoi proprî; lo che non vedesi nelle opere degli altri discepoli di quella scuola.[1] Questa « Sacra Famiglia » è parte di un dittico, il cui coperchio si conserva egualmente nel Louvre, indicato col n. 375, sul quale è rappre-

[1] Lo schizzo a punta d' argento di questa composizione, che fa parte della Collezione dei disegni di Windsor, è manifestamente una copia fatta dalla pittura.

sentata la figura allegorica dell' « Abbondanza, » dipinta in una finta nicchia di finti marmi, veduta di fronte, col gomito sinistro appoggiato ad un tronco di colonna, tenendo nella mano una cornucopia ripiena di frutta; mentre appoggia l'altra mano al fianco. Sta ritta su di una base poligonale sorretta da un mascherone. La scritta RAPHAEL VRBINAS che leggesi nella parte di sotto, è un' aggiunta posteriore. I caratteri di questo chiaroscuro rivelano la mano del Penni, e provano che il dittico fu eseguito nella bottega che Giulio ed il suo compagno Penni tenevano dopo la morte di Raffaello. Tanto la « Sacra Famiglia » come l' « Abbondanza » appartennero originariamente al cardinal Gouffier de Boissy, e dipoi all' abate Louis Henry de Lomenie, conte di Brienne (1662), che le vendette alla reale Collezione di Francia nel 1669, come è dimostrato dagli *Entretiens* del Félibien, e da un documento pubblicato nella *Gazette des Beaux-Arts*, 1881, pag. 309. La famiglia Gouffier possedeva quindi due dipinti della scuola di Raffaello: il « San Giovanni Battista » pure nel Louvre, e la « Sacra Famiglia » di cui si è ora fatto parola.[1]

Una buona replica di questo quadro si trova nelle mani del signor Schreiner a Düsseldorf; ma se essa sia da cercarsi fra quelle menzionate dal Passavant[2] è impossibile a dirsi.

[1] In una recente pubblicazione *La petite Sainte-Famille du Louvre et le Tableau original de la Sainte-Famille par Raphael*, Paris, imprimerie D. Dumoulin et C.ie, 1887, del signor Félix Notté; a pag. 48, si osserva invece che l' « Abbé de Brienne » non si chiamava « Louis » ma « Charles-François, » e questi non era conte di Brienne, ma bensì suo fratello maggiore che portava il nome di « Louis-Henri » e il titolo di conte. Che infine non nel 1669 il quadro entrò a far parte della Collezione di Luigi XIV, perchè la prima edizione degli *Entretiens* del Félibien è dell' anno 1666.

[2] Vol. II, pag. 265.

Vienna. « La Sacra Famiglia, » conosciuta con la denominazione del « Riposo in Egitto, » esistente nella Galleria del Belvedere a Vienna, è una pittura su tavola, indicata col n. 361. Misura metri 1.55 per 1.14. Da un lato sta la Vergine inginocchiata di profilo, la quale alcun poco inclinata avvicina Gesù, che tiene fra le braccia, al San Giovannino, verso il quale egli tende la mano destra, mentre si attacca con l'altro braccio al collo della Vergine. Il San Giovannino di profilo sta dinanzi con un ginocchio a terra, tenendo sull'altro il braccio destro e nella mano alcune frutta in atto di offrirle a Gesù. Dinanzi al San Giovanni vedonsi sul terreno la croce, la scodella, ed in vicinanza un cardellino. Dietro, quasi nel mezzo, San Giuseppe con la mano ed il braccio sinistro steso trattiene alla testa per la cavezza l'asino, il quale vedesi quasi del tutto nascosto dalle foglie di una grande palma, ed avanzandosi prende con l'altra mano il braccio sinistro del San Giovannino per farlo alzare. Il fondo è formato dalla campagna verdeggiante con alberi fioriti, ed un torrente vi scorre in mezzo. La composizione di questa pittura può aver avuto la sua origine da uno schizzo del maestro, e noi crediamo, come è generalmente ammesso, che il dipinto sia stato eseguito da Giulio Romano assieme al Penni, dopo la morte dell'Urbinate. La pittura oltre che essere oscurata nelle tinte, ha perduto molto del suo carattere originale, essendo stata restaurata specialmente nel fondo. Come opera d'arte è per ogni rispetto superiore alla « Vergine delle Rovine, » alla « Madonna del Passeggio » ed alla piccola « Sacra Famiglia » del Louvre; e fu probabilmente eseguita prima di questi lavori.[1]

[1] La tavola di Vienna fu da San Carlo Borromeo, nel suo ritorno da Roma il 23 settembre dell'anno 1565, portata a Mila-

Parma. Quadro dei « Cinque Santi » nella Galleria. Il Salvatore con la corona di spine in capo, è seduto nel mezzo di una gloria luminosa, circondato dalle nubi ripiene di teste di cherubini. Tiene le braccia mezzo sollevate e le mani aperte. Alla destra è seduta la Vergine con la mano sinistra al seno e l'altro braccio abbassato con la mano aperta, fissando reverente lo sguardo verso il Figlio. A sinistra, seduto egualmente sulle nubi, sta San Giovanni Batti-

no. E si può supporre che egli avesse avuto il dipinto dal duca Guidubaldo II d'Urbino, quando fu celebrato, nel 1560, il matrimonio di Federico, conte Borromeo, generale delle truppe del papa, con Virginia figlia del duca Guidubaldo. Nel suo testamento del 6 novembre 1576, San Carlo Borromeo consegnò il quadro, assieme agli altri oggetti d'arte che possedeva, a Lodovico Moneta, suo fedele compagno, con la raccomandazione verbale di venderli e di passare il prezzo ricavato all'Ospedale Maggiore di Milano che doveva ereditare tutti i suoi beni. Dopo la morte dell'Arcivescovo, avvenuta il 3 novembre 1584, il quadro fa acquistato dalla fabbriceria della chiesa di Santa Maria presso San Celso di Milano, per 300 scudi, e collocato nella seconda sagrestia di detta chiesa. L'arciduca Giuseppe, erede presuntivo dell'Arciducato d'Austria, visitando per la prima volta l'Italia, e piacendogli questa pittura, propose ai superiori della chiesa di cederla alla Galleria Imperiale; e quelli fecero presentare il quadro alle Loro Maestà nel 1779, col mezzo di Carlo conte Firmian, ministro plenipotenziario dell'Imperatore in Lombardia. In cambio l'imperatrice Maria Teresa, con rescritto di sua mano del 17 giugno, all'arciduca Ferdinando, governatore della Lombardia, fondò due rendite perpetue di 50 ducati ciascuna, che dovevano darsi alle povere figlie, ciascun anno, il giorno della fondazione della suddetta chiesa, per servire di dote. Queste giovani dovevano essere scelte di preferenza dalle famiglie che erano occupate nella fabbrica della seta. L'imperatore Giuseppe donò tra le altre cose alla fabbriceria di Santa Maria presso San Celso una buona copia dell'originale fatta da Martin Knoller nel 1780, la quale occupava il posto dell'originale, e sei magnifici candelabri d'argento (vedi Passavant, vol. II, pag. 330, e il nuovo Catalogo della Galleria Belvedere dell'anno 1887, a pag. 268). Ricorda inoltre il Passavant una copia che vedevasi presso don Josè de Madrazo a Madrid, eseguita con gran cura, ma alquanto magra di colore, colle ombre delle carni troppo scure, e col paese che non risente la maniera della scuola di Raffaello.

Nella sagrestia della chiesa di Sant'Eustorgio a Milano tro-

sta rivolto con la testa allo spettatore, accennando con l'indice della mano destra a Gesù, mentre l'altra mano tiene appoggiata al ginocchio. All'intorno, tra le nubi, vedonsi parecchi angioletti muoversi in variati atteggiamenti. Sotto, sul davanti del quadro, da una parte, San Paolo si avanza in atto grave guardando di prospetto; nella mano destra abbassata tiene l'elsa della spada appoggiata al braccio, e con l'altra raccoglie le pieghe del manto. Dalla parte opposta havvi Santa Caterina, la quale inginocchiata, con la mano sinistra al seno e con l'altro braccio appoggiato ad un frammento della ruota, tiene nella mano, alcun poco sollevata, la palma del martirio, mentre con la testa rivolta al cielo sembra voglia offrirla alla Vergine. Da un lato, dinanzi alla Santa, sopra un masso di terra coperto di verdura è deposta la corona regale. Nel mezzo, la campagna è coperta di erbe e fiori silvestri. Dietro la Santa si innalza una quercia; il rimanente del paese che mostra belle linee di terreno, è solcato da un fiume serpeggiante in mezzo a colline, le quali si estendono fino all'orizzonte. Il paesaggio ci fa ricordare quello nel quadro del San Michele che atterra il demonio, già menzionato, esistente nella Galleria del Louvre. Anco questa composizione del quadro di Parma sembra avere avuto

vasi una copia molto oscurata nelle tinte, che potrebbe esser quella fatta da Martin Knoller.

Nella Galleria Borghese a Roma, un'altra copia, ma di debole esecuzione.

Un'altra copia esiste nella Galleria Doria pure a Roma. Questa, attribuita erroneamente a fra Bartolomeo, ci dà la stessa composizione, ma coll'aggiunta di due angeli in piedi a sinistra. La pittura è alquanto cruda e dura di tinte e di debole esecuzione.

Il Buchanan ricorda una copia che era nel palazzo Colonna a Roma, e che fu venduta, per mezzo di M. Udney, a M. Davison per 650 lire sterline.

la sua origine da uno schizzo del maestro ridotto a disegno, a guisa di cartoncino, da Giulio Romano e dal Penni. Il disegno trovasi nel Louvre, ed è indicato col n. 320. Misura metri 0.41 per 0.29. Le figure nella parte superiore, con alcune varianti, ricordano quelle della « Disputa del Sacramento. » La Santa Caterina è una graziosa figura raffaellesca, ed il San Paolo fa pensare agli Apostoli dei cartoni per gli arazzi. Questo disegno è stato inciso da Marcantonio.[1]

La pittura che è in tavola, trovavasi un tempo nella Chiesa di San Paolo a Parma; fu portata in Francia, fu restituita all'Italia dopo le pace dell'anno 1815, e venne collocata nella Galleria dei quadri dell'Accademia di Belle Arti di Parma, ove è indicata col n. 371. Misura piedi 3 e $^5/_6$ per 3 e $^1/_{12}$. Le figure di questo dipinto, molto cresciuto ed oscurato nelle tinte, offeso da pulitura e da parziali ritocchi, sono prive di quel sentimento proprio dell'Urbinate; ed inferiore, sotto ogni rispetto, ne è anche la tecnica esecuzione. Pare a noi che la pittura possa essere stata eseguita più dalla mano del Penni, che da quella del suo compagno Giulio Romano, trovandovi molta rassomiglianza con la tavola d'altare, ove sono rappresentati Sant'Anna, la Vergine col Bambino Gesù, San Paolo e San Pietro, dipinta dal Penni, la quale vedesi in uno dei locali della sacrestia di San Pietro in Roma.

Roma. Il Salvatore e gli Apostoli dipinti a fresco nella chiesa de' Santi Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, poco lungi dalla basilica di San Paolo fuori di Roma, sono talmente manomessi ed alterati dal ridipinto, da non potervi riconoscere più la mano d'un

[1] Vedi Bartsch, tom. XIV, n. 113.

pittore seguace della maniera dell' Urbinate, a cui sono attribuiti. Si può bensì credere che siano stati copiati dalle incisioni che Marcantonio ricavò dagli originali di Raffaello.

Così dobbiamo dire degli Apostoli, dipinti, come ci racconta il Vasari « di terretta, » che vedevansi nella Sala vecchia dei palafrenieri nel palazzo Vaticano, distrutti al tempo di Paolo IV. Restituita la Sala alla sua antica forma, furono fatti rappresentare di nuovo da Taddeo Zuccaro, il quale ebbe ad aiuto il fratello Federico.[1] Costoro, riproducendoli, li dipinsero con quell'arte e quella tecnica esecuzione che erano loro proprie.

Di queste figure degli Apostoli ce ne dà una ben giusta idea Marcantonio Raimondi nelle sue belle incisioni, in cui si mostra, come sempre, degno interprete nel riprodurre le creazioni del grande Urbinate.

San Pietro che nella mano sinistra abbassata tiene le chiavi, e con l'altra raccoglie il manto, rammenta la bella personificazione del Santo liberato dal carcere nella Camera dell'Eliodoro.

San Matteo con una borsa nella mano sinistra abbassata, e con la destra al mento, presenta gli stessi caratteri della figura di San Pietro. Tanto l'uno quanto l' altro furono concepiti con lo spirito degli Apostoli dipinti da Masaccio negli affreschi del Carmine a Firenze.

San Bartolommeo col coltello, sembra una remi-

[1] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 41, e vol. XI, pag. 305, e di nuovo vol. XII, pag. 118. Il Vasari inoltre ricorda che nel fregio di detta Sala, Giovanni da Udine aveva dipinto gli animali che Papa Leone aveva. Il Passavant (vol. II, pag. 164) osserva giustamente che sopra la porta d'ingresso, ai lati del giovane San Giovanni Battista, i due pappagalli potrebbero essere un resto della pittura dello scolare di Raffaello.

Tavola XVII.

Tavola XVIII.

niscenza del San Paolo nel quadro della « Santa Cecilia » di Bologna.

Ognuno degli altri Apostoli ha una caratteristica dignità di portamento ed una appropriata varietà di atteggiamento e d'espressione. I loro panneggiamenti sono convenientemente disposti.

I disegni debbono essere stati eseguiti da Raffaello presso a poco al tempo che egli dipinse la Camera dell'Eliodoro. E la severa calma, e la mossa grandiosa di ciascuna figura, trovano riscontro nei cartoni per gli arazzi della Cappella Sistina, senza avere quel realismo che più tardi si osserva negli Apostoli della Trasfigurazione.

Il Passavant [1] racconta che il Catalogo della Collezione del cardinal Grimani, fatta da lui stesso a Venezia nel 1526, accenna ai disegni del Cristo e degli Apostoli di Raffaello: e aggiunge che apparentemente questi disegni dovevano essere a matita rossa, perchè la maggior parte delle copie da lui vedute sono eseguite nella stessa maniera, tra le quali sono da annoverare quelle che trovansi a Chatsworth e a Firenze.

Napoli. « La Sacra Famiglia, » pittura su tavola della Collezione Santangelo, la quale precedentemente faceva parte della Collezione del principe di Tarsia, ove questo quadro era indicato come opera di Raffaello. La Vergine è seduta in seggio di stile del Rinascimento; tiene il Bambino Gesù in braccio, e colla mano destra avvicina ad esso il San Giovannino. Dietro è figurato San Giuseppe ritto in piedi ed appoggiato colla mano destra ad un lungo bastone in atto di osservare. Nel fondo s'allarga la tenda dell'alcova. La scena ha luogo in un interno di bello stile architettonico. La composizione ricorda tanto

[1] Vol. II, pag. 165.

quella della Vergine detta della Rosa, menzionata tra i dipinti del Museo di Madrid, quanto un disegno d'un simile soggetto, ma di tempo anteriore, il quale abbiamo pure ricordato a Windsor. [1] Però la tecnica esecuzione non appare chiaramente del Penni a cui ora si è propensi ad attribuire il dipinto, ma sembra a noi di qualche pittore fiorentino seguace tanto della maniera di Raffaello come di quella di Sebastiano del Piombo.

Firenze. « La Vergine della Redenzione, » piccolo quadretto che abbiamo veduto a Firenze. La Vergine è seduta in un paese col Bambino Gesù tra le ginocchia, ai piedi d'una palma da cui due angeli stanno cogliendo i datteri. Questo dipinto, come si ricava da una iscrizione sul rovescio della tavola, appartenne un tempo alla moglie del duca di Castro, ambasciatore spagnuolo a Roma. [2] Più tardi trovavasi presso la famiglia Arconati a Milano; in seguito l'ebbe il conte Francesco del Verme, il quale cedette il dipinto al professor Tosoni, e questi lo lasciò alla moglie che si rimaritò col signor Tognarelli. Lo stile di questa graziosa tavoletta è leonardesco, e si potrebbe attribuire con molta ragione a Cesare da Sesto.

Monaco. « La Pietà. » Tavola arcuata che si trova nella Pinacoteca di Monaco di Baviera, ove è indicata col n° 161 (misura m. 0,33 per m. 0,23). Questa pittura, quantunque sia di ben scarso merito e non appartenga alla scuola italiana, pure diventa interessante perchè riproduce una composizione di Raffaello, la quale trovasi nel gabinetto delle stampe a

[1] Vedi innanzi, a pag. 225 ed a pag. 227.

[2] Dietro alla tavoletta si legge molto malamente quanto segue: « Filip.... (e sotto) Benedetta dal P. Carlo Mastrillo Gesuito Provinciale a di 2 giugno 1610 conf.... dal Papa con l'indulgenza alla Duchessa di Castro ambasciatrice di Spagna. »

Gotha. Il disegno fu restaurato in modo da esserne stato alterato in gran parte il carattere e la grandiosità delle forme. A sinistra di chi osserva, Giuseppe di Arimatea inginocchiato sorregge il corpo del Cristo steso morto sopra il lenzuolo. La Maddalena piena di dolore si prostra ai piedi del Cristo presentando all' osservatore la testa coi capelli sciolti, essendone la figura disegnata quasi di scorcio. A fianco, un po' più a destra, vedesi l' Evangelista inginocchiato in atto di preghiera. Nel mezzo, presso il cadavere, la Vergine caduta a terra ed inginocchiata, è assistita da una delle Marie in ginocchio a destra presso di essa, mentre una seconda, dall' altro lato, pur inginocchiata, colla mano destra sollevata, mostra il dolore che prova alla vista del Salvatore morto. Un altro Apostolo ritto in piedi, copresi il viso col mantello in atto di profonda pietà. Dietro avvi il sepolcro a guisa di torre rotonda, sormontato da una tabella colle parole J · N · R · J · , posto in una campagna deserta e solo qua e là coperta di erbe: da un lato, nel fondo, gli indizi di due alberi, una staccionata, un fiume e finalmente alcune colline chiudono la scena. Questo disegno, che misura pollici 13 e $^1/_2$ per 9 e $^3/_4$, è eseguito colla penna su carta giallastra grigia; i lumi ne sono rilevati col bianco, e le ombre leggermente tinte colla seppia. La composizione mostra d' essere dell' ultimo periodo dell' Urbinate, sia per la grandiosità del concetto, come pure per la profondità del sentimento e per la forza drammatica. Il disegno, che si conosce anco per la bella incisione di Enea Vico, apparteneva al pittore Mengs, e passò dipoi a far parte della collezione del duca di Coburgo. Una copia attribuita a Timoteo Viti trovasi nel Museo di Stoccolma. Il qua-

dro di Monaco differisce dal disegno nella forma del fondo, ove, in luogo della sepoltura, si alza una grande croce; ed i caratteri della pittura mostrano la mano di qualche pittore fiammingo.

Monaco. La Vergine che trovasi nella stessa Pinacoteca, seduta alquanto di fianco, coi capelli sciolti che le cadono disotto al velo sulle spalle, posa il gomito del braccio sinistro su di una base di colonna, e coll' altra mano regge il Bambino Gesù sopra un cuscino appoggiato alle sue ginocchia. Questi, rivolto alla Vergine, sembra che accenni colla mano ad un vaso che trovasi più indietro sopra un parapetto. Il quadro che non è esente da ritocchi, non pare che fosse del tutto condotto a termine, oppure è ridotto a quel modo da cattiva pulitura. Quando abbiamo veduto la prima volta questo dipinto nella Collezione Pommersfelden, esso era indicato come lavoro di Raffaello. Dopochè fu acquistato per la Galléria di Monaco (nº 1042, Tavola, Misura m. 1,10 per 0,78), fu abbandonato il nome di Raffaello. Il quadro, come è ora indicato, mostra la maniera di qualche pittore fiammingo seguace di Van Orley, e imitatore dello stile leonardesco.

Vienna. « La Vergine col Bambino in grembo. » San Giuseppe più indietro, a sinistra, appoggia una mano su di un bastone. È un tondo su tavola, che misura m. 0,84 di diametro, indicato col nº 50 nella Collezione Lichtenstein a Vienna: non è opera di Raffaello nè della sua Scuola. La maniera rassomiglia a quella di Cecchino de' Salviati.

Milano. « Trittico nella Galleria Poldi. » Nel mezzo havvi la Vergine col Bambino Gesù: sui due sportelli sono inginocchiate, da un lato Santa Caterina e dall' altro Santa Barbara. Nella parte esteriore vedesi la

Salutazione Angelica a monocromo. Sotto, sulla cornice, leggesi l'anno M D, e dietro la tavola vi è dipinto su fondo scuro e sopra un finto parapetto rossastro, un teschio di morto. Questo piccolo altarino alto m. 0,30, aperto è largo m. 0,22. Quando il dipinto apparteneva al signor Camillo Fumagalli, esso era indicato come opera di Raffaello. Giustamente osservò il Passavant[1] che i caratteri di questo grazioso quadro non sono quelli di Raffaello, ma del suo amico Fra Bartolommeo della Porta, e come di lui è ora indicato nella Galleria col n° 139.[2]

Inghilterra. La Vergine seduta tiene il Bambino ritto in piedi sulle sue ginocchia, dipinta in un fondo di paese con una torre in lontananza. Le figure sono di grandezza minori del naturale. Il quadro appartenne un tempo al defunto arcidiacono Hore, e adesso trovasi nella Galleria di Cambridge in Inghilterra. Questo dipinto, in tavola, non è di Raffaello, ma bensì una delle più belle opere della gioventù d'un altro pittore della scuola del Perugino, Gian Nicola Manni.[3]

Francoforte. La Madonna, nota col nome della « Vergine del Conte Bisenzio » è indicata col n° 37 nella Galleria Staedel a Francoforte. Misura piedi 2 e pollici 6 $^1/_2$ per piedi 1 e pollici 8 $^1/_2$. Rappresenta la Vergine seduta che tiene disteso sulle sue ginocchia il Bambino. Dietro la Vergine pende un drappo ai lati del quale vedesi il paese, ed in aria vi sono due Serafini. Quanto allo stile, questa pittura è una debole imitazione del primo periodo raffaellesco. Il

[1] Op. cit., vol. II, pag. 338.

[2] Vedasi il vol. III, pag. 477 della *History of Painting in Italy*, ove ricordiamo questo dipinto come opera di Fra Bartolomeo.

[3] Vedasi il vol. III, pag. 335 della *History of Painting in Italy*, ove ricordiamo questo dipinto nella vita di Gian Nicola Manni.

dipinto è molto deturpato, specialmente nel viso del Salvatore, dai ritocchi. È ora difficile poter decidere se sia opera di Dono Doni o di Eusebio di San Giorgio. Dal possesso del conte Bisenzio passò in quello del negoziante signor Baldeschi, dal quale fu poi acquistato per la Galleria Staedel.

Roma. San Luca in atto di dipingere il ritratto della Vergine, tavola con figure di grandezza naturale, la quale fa parte della Galleria dell'Accademia di San Luca. Di questa pittura, in pessimo stato di conservazione ed alterata dal ridipinto, diverse sono le opinioni: taluno vuole sia lavoro dell'Urbinate, ed altri un'opera eseguita in parte dal Sanzio, ed in parte da qualcuno dei suoi discepoli. Il Santo, con movimento poco naturale, è veduto di tre quarti, col ginocchio destro, che, a causa del largo mantello da cui è coperto, non si capisce se sia appoggiato ad uno sgabello, o se piegato per inginocchiarsi dinanzi alla Vergine. Colle dita della mano destra ed allungando il braccio, tiene il pennello in atto di fare il ritratto alla Madonna su di un quadro in tela posto sopra un cavalletto: ha nell'altra mano la scodella con i colori, ed è rivolto, colla testa alcun poco sollevata, alla Vergine che gli appare dinanzi, di profilo, sulle nubi, portando in braccio il Putto. Dietro a San Luca havvi il suo simbolo, il bue, e dietro di questo vedesi un giovane ritto in piedi che mostra una trentina d'anni, senza barba e con i lunghi capelli discriminati nel mezzo, che scendono fino alle spalle. Posa la mano sinistra al fianco, e l'altra piega al seno tenendo nelle dita la sopravveste. In tale atteggiamento egli è assorto ad osservare la pittura che sta facendo il Santo. Veste signorilmente, ha lineamenti che ricordano quelli di Raffaello, onde è gene-

ralmente creduto come il ritratto dell'Urbinate. In questo dipinto, la Vergine col Putto, come il braccio destro e le estremità del San Luca, mostrano un colorito giallognolo-chiaro, con ombre bigiastro-scure e con le mezze tinte tendenti al ceruleo. La pittura è lavorata con molto corpo di colore; ma la tecnica esecuzione si mostra fredda quantunque sia diligente. Per tutto ciò e pel modo di drappeggiare e di rendere le forme, sembra a noi di riconoscere più il fare di Timoteo Viti, che di qualunque altro scolare o seguace di Raffaello. Le carni del giovane come la testa del Santo mostrano una tinta rossastra ed accesa, in causa forse dei danni patiti, del restauro e del ridipinto. [1]

[1] Potrebbe essere che « il San Luca che fa il ritratto alla Vergine » abbia avuto la sua origine da qualche schizzo del maestro, e che il pittore nel trasportarlo in grande sulla tavola, interpretandolo a modo suo, gli desse quella forma che vediamo, e vi aggiungesse di suo il ritratto di Raffaello.

Il Passavant, vol. II, pag. 348, racconta che Pietro da Cortona ne fece dono alla chiesa di San Martino a Roma, e che Sisto V aveva, nel 1588, donata questa chiesa all'Accademia dei pittori ed architetti di San Luca, consacrandola al Santo patrono dell'Accademia stessa; che finalmente al posto ove trovavasi un tempo il quadro nella chiesa di San Luca, era stata sostituita una copia fatta da Antiveduto Grammatica, presidente in allora di detta Accademia, per vendere l'originale; lo che fu causa della sua destituzione. Il professore cav. Ferdinando Cavalleri, nella sua memoria « La tavola di San Luca insigne opera di Raffaello restituita al suo splendore nella Galleria della pontificia Accademia romana delle belle arti » (Roma, 1858, in 8°), riferisce ancora che Federico Zuccari, per alcuni danni sofferti dal dipinto, lo diede a restaurare a Scipione da Gaeta, il quale, come era solito di fare nelle sue opere, dopo restaurata la pittura vi mise una carta finta col suo nome: che infine Federico, notando la presunzione di Scipione, guastò il cartello raschiando via il nome. Quel cartellino vedesi ancora nel basso della tavola, da un lato, a sinistra di chi osserva il quadro. In questi giorni altre notizie furono pubblicate nell'*Archivio Storico dell'Arte* (Anno I, fasc. XI-XII, pag. 457; Anno II, fasc. I, pag. 35), cioè una lettera in data del 1651 di Geminiano Poggi che andava in cerca di quadri per la Galleria del duca

Roma. Palazzo del Quirinale. San Pietro e San Paolo, figure di grandezza naturale dipinte su tavola. Il Vasari[1] racconta che Fra Bartolommeo a Roma « trattenuto da Fra Mariano Fetti frate del Piombo a Montecavallo e San Silvestro, luogo suo,[2] gli dipinse due quadri di San Pietro e San Paolo. E perchè non gli riuscì molto il far bene in quell'aria, come aveva fatto nella fiorentina; atteso che fra le antiche e moderne opere che vide, e in tanta copia, stordì di maniera, che grandemente scemò la virtù e la eccellenza che gli pareva avere; deliberò di partirsi, e lasciò a

d'Este, nella quale è deplorato sommamente l'abbandono in cui l'Accademia dei Pittori aveva lasciato il quadro stesso di cui allora non si dubitava neppure che Raffaello ne fosse stato l'autore. Già da quel tempo il quadro era sì male acconcio che non si poteva più rimediarvi, mentre nel 1601, cioè 50 anni prima della lettera accennata, Lelio Arrigoni, altro ricercatore di quadri pel duca di Mantova, il quale proponeva l'acquisto del San Luca che la Compagnia dei Pittori era disposta a vendere, non solo fa credere che allora il dipinto fosse in buono stato, ma lo loda pure come la più bella cosa che fosse in Roma ed in conseguenza in tutta Europa, in questo genere. Dopo dunque i pessimi restauri patiti, la pittura fu in questi giorni trasportata dalla tavola su tela, con molta cura e diligenza, e qua e là ne fu ripulito il colore e levata parte del ridipinto.

[1] Vol. VII, pag. 160.

[2] Fra Mariano aveva ottenuto da Giulio II la chiesa di San Silvestro pei religiosi domenicani della Congregazione di San Marco di Firenze (detta dei Gavotti), della quale era converso. Egli era stato munito dal Papa di estesissime facoltà per ciò che risguardava la fabbrica del convento e della chiesa, laonde il Vasari chiama « luogo suo » cioè di Fra Mariano, San Silvestro a Montecavallo. Questo luogo in seguito fu dato ai PP. Teatini, ed oggi appartiene a quello delle Missioni. Fra Mariano morì nell'abito cistercense l'anno 1531 (Vedasi la nota 4 al Vasari, vol. VII, pag. 160). Notizie di Fra Mariano possono leggersi anche nelle *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* del P. Vincenzo Marchesi, nel vol. II, pag. 121, edizione terza, Genova, 1869. In detta opera si discorre eziandio di questi due dipinti nella *Vita di Fra Bartolommeo,* a pag. 127 e seguenti. Così ne parla il Passavant, vol. I, a pag. 177.

Raffaello d'Urbino che finisse uno de' quadri il quale non era finito, che fu il San Pietro; il quale tutto ritocco di mano del mirabile Raffaello fu dato a Fra Mariano: e così se ne tornò a Fiorenza. »

Nel sommario dei dipinti di Fra Bartolommeo della Porta, si trovano ricordati a questo modo: « Item dua quadri di circa br. 4 alti; ne quali è in uno San Piero, e nell'altro San Paulo, di valuta di circa ducati XXX; ma perchè el San Piero è un pocho imperfetto, però non gli metto se non duc. XXV: furono donati a San Sylvestro. »[1]

Queste figure di Santi (che abbiamo vedute nel Palazzo del Quirinale, e furono anco da noi ricordate nella vita di Fra Bartolommeo),[2] si presentano a noi di fronte con movimento severo e grandioso. Il San Pietro è volto colla testa alquanto alla sua sinistra; nella mano destra abbassata tiene le chiavi, e coll'altra il libro chiuso appoggiato al seno. Indossa la tunica azzurra, ed è in parte coperto dal largo mantello giallo-arancio. San Paolo poggia il piede destro su d'una base di colonna, ha nella mano sinistra abbassata il libro chiuso; posa la destra sulla impugnatura della lunga spada che punta sulla base, ed è rivolto alquanto colla testa da un lato, alla sua destra, a guardare dinanzi a sè. Indossa una tunica verde ed è coperto esso pure in parte dal largo mantello rosso. Queste figure sono dipinte su finte nicchie di color verdastro, sulle quali proiettano le ombre dei loro corpi. I cartoni che ne eseguì Fra Bartolommeo trovansi esposti tra i disegni della Galleria degli antichi mae-

[1] Vedi Padre Marchese, *op. cit.*, vol. II, pag. 200.

[2] Vedasi l'edizione inglese del *The History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 460.

stri nell'Accademia di Belle Arti in Firenze.[1] Ed i dipinti di cui parliamo mostrano anco il modo di colorire e quella tecnica esecuzione che riscontriamo nelle opere di Fra Bartolommeo, fattane eccezione della testa del San Pietro, che è di tinta rossastra e opaca scura nelle ombre; e così delle estremità, e specialmente della mano che tiene il libro, la quale è anco scorretta nel disegno.

Chi abbia lavorato oltre Fra Bartolommeo in quella figura, noi non lo sappiamo; ma è certo per noi che tale lavoro non può essere dell' Urbinate, a meno che non si volesse credere che le parti indicate fossero poi state alterate, al modo che vediamo, da altra mano in un qualche restauro subìto dal dipinto. Ma perchè non conosciamo che Fra Bartolommeo abbia fatta nessuna replica di questi due Santi Pietro e Paolo, e perchè in quel ricordo sopra riportato si dice anco « ma perchè il San Piero è un poco imperfetto però gli metto se non ducati XXV: e furono donati a San Silvestro; » noi siamo disposti a credere che siano questi i due dipinti, che erano stati un tempo nella chiesa di San Silvestro in Roma, e che poi passarono nel Palazzo del Quirinale.

Il Passavant[2] menziona un quadro rappresentante la Vergine in un prato, e nota che la composizione ricorda alcun poco quella della Vergine che con la stessa denominazione trovasi nella Galleria del Belvedere a Vienna, benchè differisca da questa nei particolari. Soggiunge quindi che, delle due copie

[1] I due cartoni sono indicati coi numeri 1 e 6. Nella Galleria degli Uffizi ne sono esposti anche i primi studi; col n. 1270 il San Paolo, col n. 485 il San Pietro.

[2] Vol. II, pag. 356.

che egli conosceva, la migliore era quella che posseduta dal negoziante di quadri M. Noë a Bruxelles, passò di poi a far parte della Galleria di Pietroburgo. In questa Galleria non abbiamo veduto, tra le opere attribuite a Raffaello, un quadro con questo soggetto, nè si trova ricordato nel Catalogo della stessa Galleria. Il Passavant ricorda inoltre, nella Galleria Borghese, una Vergine dipinta nella maniera dei pittori fiorentini, molto simile al quadro sopra accennato (da noi non veduto), ma con un altro paesaggio. Noi pensiamo che sia quello che vedesi nella seconda sala indicato col n° 34. Rappresenta il giovane Battista, a destra, con la croce di canna e la pergamena che egli porge al Bambino Gesù seduto in grembo della Vergine, figurata in un fondo di paese. Il disegno per questa composizione può essere derivato da un qualche schizzo di Raffaello. La tecnica esecuzione, come dice il Passavant, è d'un artista fiorentino, che a noi sembra della scuola di Ridolfo Ghirlandaio; e per quanto può giudicarsi dalla distanza in cui trovasi questo quadro, noi saremmo disposti a credere ne sia stato autore Michele di Ridolfo Ghirlandaio. La superficie però sembra alterata da puliture e da ritocchi.

Inghilterra. La Vergine dipinta in un paese in parte nascosto da cortine, è in atto di alzare il velo che copre il Bambino. A sinistra, un angelo solleva la cortina; a destra, un altro porta un cesto di fiori. Questa pittura, che fa parte della Collezione di Lord Bute in Londra, non è di Raffaello. La maniera pare sia quella di Camillo Procaccini.

Verona. La Vergine seduta sorregge il Bambino Gesù, e porge porzione d'un frutto ad un fanciullo che trovasi a sinistra dinanzi a lei ritto in piedi,

sostenuto da una donna inginocchiata, mentre Gesù riceve un uccellino da un fanciullo che sta allato ad un' altra donna a sinistra con un altro fanciullo tra le braccia. Più indietro, da un lato, trovansi due uomini ed una donna; e dall' altro una donna all' ingresso d' una porta e due uomini. Questa pittura in tavola, attribuita a Raffaello, l' abbiamo veduta in casa del conte Giovan Battista Buri a Verona, ed è quella stessa che il Passavant[1] ricorda in casa del conte Formenti a Riva, dove il conte Buri ci disse che appunto trovavasi prima che egli ne facesse l' acquisto. Non è opera di Raffaello, ma bensì una creazione senza valore artistico di qualche pittore a noi sconosciuto.

Darmstadt. L' Arcangelo Michele, mezza figura dipinta su tavola nella Galleria di Darmstadt, n° 372. Sebbene catalogata come opera di Raffaello, è una debole copia di qualche scolare o seguace del Perugino, della figura del medesimo santo che il maestro dipinse nella tavola d' altare per la Certosa di Pavia, ed ora trovasi nella Galleria Nazionale a Londra, diversa però in questo, che nella tavola del Perugino la figura è intera.

Strasburgo. Santa Apollonia, graziosa figura con le braccia incrociate sul seno; tavola che abbiamo veduta nella Galleria di Strasburgo e che fu di poi distrutta dal fuoco nel 1870. Sebbene fosse indicata nel Catalogo come una pittura di Raffaello, era in origine una delle tavole che formavano un gran quadro da altare del Perugino.[2]

Londra. La Vergine col Bambino Gesù, nella Galleria Baring. La Vergine, poco più di mezza figura,

[1] Vol. II, pag. 340.
[2] Vedi la nostra *History of Painting in Italy,* vol. III, pag. 241.

è seduta nel mezzo tenendo sulle ginocchia il Putto ritto in piedi, il quale posa il braccio sinistro sul seno della Vergine, e colle dita dell'altra mano abbassata si tiene alla mano destra che la Vergine gli posa sul fianco, mentre volge il capo ad osservare alla sua destra. La Vergine colla sinistra sulle ginocchia, tocca i piedi del Bambino. Dietro avvi un basso parapetto, ed il rimanente del fondo è formato da una verdeggiante campagna, da una casa, da colline e dall'azzurro del cielo. Questo grazioso motivo attribuito a Raffaello ricorda bensì la maniera fiorentina del maestro, ma la tecnica esecuzione lo mostra come opera dello Spagna, al quale noi l'abbiamo già ascritto.[1] Una replica posteriore di questo dipinto trovasi nella Galleria a Monaco di Baviera. Un tempo era indicata come opera di Fra Bartolommeo,[2] ora è data ad un pittore ignoto umbro-fiorentino.

Inghilterra. La Vergine e l'arcangelo Gabriele. Due piccoli medaglioni che insieme formano l'Annunziazione, posti in una medesima cornice, su di un basamento nel quale sono state introdotte due figure nude con acconci ornamenti. Il tutto misura piedi 1 e pollici 3 $^5/_8$, per piedi 1 $^3/_4$. Questa pittura, di proprietà del signor G. E. H. Vernon, era esposta a Manchester col n° 144. Fece precedentemente parte della collezione Coesvelt, ed il catalogo riferisce che proviene dal Palazzo Rosso di Firenze. La maniera è ben lontana da quella di Raffaello, a cui è attribuito il dipinto, mentre i caratteri accennerebbero a quelli del Rosso Fiorentino.

[1] Nella nostra *History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 327.

[2] Vedasi la citata opera, vol. III, vita di Fra Bartolommeo della Porta, pag. 475.

Inghilterra. La Vergine seduta sulle nubi in mezzo a raggi di luce. Sotto avvi il sepolcro ripieno di fiori, sul quale è scritto ASSVMPTA EST MARIA IN CELVM: da un lato si vede San Tommaso inginocchiato e rivolto alla Vergine, la quale gli porge la cintola. Dall' altro lato sta San Francesco, pure in ginocchio, colle braccia conserte al seno e colla testa rivolta alla Vergine. Ritti in piedi, uno per parte, son figurati San Paolo e un altro Santo, che si vuole sia San Filippo Apostolo.

È una tavola quadrata di 6 piedi e $^1/_2$; faceva parte della collezione del conte di Warwick in Inghilterra, e fu esposta a Manchester come opera di Raffaello col n° 135ª. Trovavasi un tempo nella Cattedrale di Pisa, e più tardi nella collezione Solly. Presenta i caratteri delle opere di Ridolfo Ghirlandaio e del Granacci, all' ultimo de' quali saremmo di preferenza disposti ad attribuirla.[1]

Inghilterra. L' incredulità di San Tommaso. Il Santo tocca colla mano il costato del Salvatore, e da un lato il committente è presentato dal suo Santo patrono, Sant' Antonio da Padova. Questa tavola fece parte delle collezioni Solly e Northwick, e trovavasi col n° 145 nella grande esposizione a Manchester. Sebbene sia stata attribuita ora a Raffaello ed ora al Perugino, è in realtà una bell' opera di Marco Palmezzano.[2]

Inghilterra. Cristo che porta la croce. Mezza figura, eseguita a tempera. Proviene dalla collezione del signor John W. Brett, e trovavasi col n° 150 nella grande esposizione a Manchester. È da attri-

[1] Vedi ciò che fu da noi detto nell' *History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 540.

[2] Vedi la citata opera, vol. II, pag. 578.

buirsi al Bonsignori, pittore veronese, anzichè a Raffaello.

Firenze. La Madonna detta del Pozzo, nella Galleria degli Uffizi a Firenze, pittura su tavola indicata col n° 1125. La Vergine è seduta col fanciullo Gesù in braccio, il quale si sostiene al collo della madre. Il piccolo San Giovanni Battista le si fa innanzi presentando un rotolo con l' iscrizione ECCE AGNVS, ec. Il fondo è un bel paese con rovine di un antico castello e con molte figure attorno ad un pozzo. Questa graziosa composizione non la stimiamo di Raffaello; i caratteri della pittura ce la farebbero credere opera del Franciabigio.[1]

Perugia. Nella sagrestia della chiesa di San Pietro avvi un dipinto rappresentante Gesù ed il San Giovannino seduti sullo stesso sgabello. È su tela incollata sopra una tavola, ed ha sofferto di restauro in più modi. È indicata come una delle prime opere giovanili di Raffaello; ma invece sembra a noi una copia antica de' due Santi fanciulli (i quali per i nomi scritti nelle loro aureole si riconoscono per i Santi Simone e Taddeo), dipinti dal Perugino nella tavola che trovavasi in Santa Maria Fra Fossi in Perugia ed è ora nel Museo di Marsiglia. Essi vedonsi ugualmente seduti su di uno sgabello, nel mezzo della tavola, sotto il trono ove stanno la Vergine, Gesù e Sant'Anna, e sotto, ai lati, altri quattro Santi per parte. Nella pittura di Perugia non sono riportati i nomi dei Santi, ed al fanciullo (San Taddeo) fu aggiunta la croce che tiene in mano, alla quale è attaccato un listello colle pa-

[1] Vedi ciò che dicemmo nella nostra *History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 501 e segg.

role ECCE AGNUS DEI, e furono così convertiti in San Giovannino e nel Gesù bambino.[1]

Salerno. Nella Badia di Santa Trinità alla Cava dei Tirreni (Provincia di Salerno), vi sono tre piccoli quadretti rappresentanti l'Adorazione dei Re Magi, il Battesimo di Nostro Signore e la sua Resurrezione dal sepolcro, indicati come opere giovanili di Raffaello.[2] Sono tre copie delle tre tavolette cogli stessi soggetti che abbiamo veduto nel Museo di Rouen, le quali un tempo formavano parte della predella del grande quadro d'altare che Pietro Perugino dipinse per la chiesa di San Pietro in Perugia.[3] I caratteri di queste copie in tela, ad olio, alterate alquanto dal restauro, non sono quelli del giovane Urbinate, ma bensì del Sassoferrato, o meglio di chi imitava la maniera di questo pittore.[4]

Tra i quadri che trovansi alla Cava dei Tirreni avvi una tavola circolare, con figure minori del naturale. In essa è dipinta la Vergine in ginocchio, di profilo, colla mano destra al seno e coll'altra appoggiata alle spalle del San Giovannino. Tiene questi un ginocchio a terra, le mani giunte in atto di pre-

[1] Per la tavola di Pietro Perugino, come per la pittura di Perugia, vedasi quanto fu da noi detto nella nostra *History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 242-243. La tavola di Marsiglia, da quando l'abbiamo veduta la prima volta, è stata con altri dipinti trasportata nel Museo di recente fabbricato. Nel Catalogo trovasi indicata col n. 33 « Famille de la Vierge. »

[2] Cfr. la *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. VII, anno 1873, pag. 302.

[3] Per questo quadro di Pietro Perugino vedasi quanto dicemmo nella *History of Painting in Italy*, pag. 205-206.

[4] Oltre a queste due tele, ve ne sono altre con alcune mezze figure di Santi, copiate da quelle che formavano parte dello stesso quadro del Perugino, le quali trovansi presentemente nella sagrestia di San Pietro a Perugia, e nella Galleria del Vaticano. Anche questi dipinti furono da noi ricordati nella vita del Perugino.

gare, rivolto come la Vergine al bambino Gesù che giace steso in terra sopra un panno tenuto in parte sollevato da San Giuseppe, seduto di fianco su di una pietra dietro alle spalle di Gesù. Questi in modo gaio, colle braccia e la gamba destra sollevate, rivolto alla Vergine, mostra il desiderio di abbracciarla. Dietro è dipinto un muro molto basso con sopra una colonna; da un lato stanno il bue e l'asino, e s'alzano in fondo alcune colline, le quali staccano sull'azzurro del cielo. La composizione deriva certamente da schizzi o disegni di Raffaello. Il San Giovannino, come in parte il movimento della Vergine, ricordano lo stesso motivo della Madonna e del San Giovannino nella tavola conosciuta sotto il nome della Vergine del Diadema, ora nel Louvre: ed il fanciullo Gesù ci fa ricordare quello della Madonna detta di Loreto. Una composizione simile a quella del quadro alla Cava dei Tirreni, trovasi tra i disegni degli Uffizi a Firenze, indicata col n° 502. Il Putto steso in terra ha lo stesso movimento, e la Madonna è bensì inginocchiata dinanzi in ugual modo, ma qui tiene al seno la mano sinistra invece che la destra, e coll'altra solleva il velo che copre Gesù. San Giuseppe sta nel fondo, dietro la Vergine, appoggiato colle mani ad un bastone, e colla testa rivolta di profilo verso la stalla, ove alla porta vedesi la testa del bue; più da lungi, poche linee chiudono la scena. Questa composizione, in una finta cornice centinata, è eseguita su carta grigia colla punta d'argento e lumeggiata col bianco: i contorni sono bucati colla punta di spillo. Questo disegno, o meglio cartoncino, che mostra la maniera fiorentina di Raffaello, non ci lascia però tranquilli sulla sua autenticità; ma se non fosse stato eseguito dalla mano del

maestro, dovrebbe averlo tratto da uno schizzo o da disegni di lui un qualche abile seguace ed imitatore della sua maniera.

Un altro disegno abbiamo negli Uffizi, col n° 500; ed in esso la donna, che si giudica sia la Vergine, è inginocchiata nello stesso modo, colla differenza che verso la culla stende il braccio destro tenendo la mano aperta. È questo un leggiero schizzo fatto colla punta d' argento e coi medesimi caratteri dell' altro. I due disegni sono indicati come studi di Raffaello per la Madonna di Loreto.

Un disegno con una composizione affatto simile a quella del quadro che trovasi alla Cava dei Tirreni lo possiede il signor F. Locker in Inghilterra, colla sola differenza che nel disegno il fondo è formato da un finto muro e dal cielo.

Il disegno ombreggiato colla seppia e lumeggiato col bianco, è esso pure attribuito a Raffaello. Se i disegni di Firenze mostrano l' epoca fiorentina, quest' ultimo mostra l' epoca romana; e quando dovessimo giudicare dalla fotografia, saremmo disposti a crederlo eseguito, dietro la scorta di schizzi di Raffaello, da Polidoro di Caravaggio.

Quanto alla pittura, nella quale escludiamo decisamente la mano del maestro, dobbiamo constatare che la tecnica esecuzione non è in tutte le parti eguale. Nel fondo troviamo che essa è paziente, accurata, ma debole, e ricorda la maniera fiorentina di Raffaello. Gli animali, sia nel disegno come nelle forme loro, sono veramente una povera e meschina cosa. La pittura della testa della Vergine, e in parte della figura di Gesù, ricorda la maniera degli scolari di Raffaello; mentre nel San Giuseppe si riscontra un fare diverso e più moderno. Il quadro

ha sofferto in più modi; e si vede che nei tempi addietro fu non solo restaurato, ma qua e là ridipinto. Ciò può riconoscersi specialmente nella testa del Bambino. In questi giorni fu con molta cura e diligenza fermato il colore ove minacciava di cadere, ed il dipinto pulito dal sudiciume che in parte lo nascondeva. Per quante ricerche siano state fatte, non si venne a conoscere donde sia provenuta questa tavola. Una povera e male andata copia di essa, fatta sulla tela, trovasi ugualmente alla Cava dei Tirreni.

RITRATTI.

Parigi. Ritratto nel Museo del Louvre, indicato col n. 372, d'un bel giovane, veduto quasi di fronte, appoggiato a un parapetto, con la testa sorretta dalla mano destra, il cui braccio è piegato: gli occhi sono rivolti allo spettatore; i biondi e lunghi capelli sono in parte coperti da un berretto verdastro-scuro. Indossa una veste a larghe maniche di color verdastro con ombre calde, e attorno al collo ed al polso spicca la bianca camicia. Questa figura stacca per tono sul fondo verdastro chiaro. Il quadro proviene dalla collezione di Luigi XIV ed è stato per lungo tempo creduto il ritratto di Raffaello, dipinto da sè stesso. La tavola, che misura metri 0.59 per 0.44, è stata ingrandita di parecchi pollici in altezza e in larghezza, e queste parti furono dipinte imitando così la tinta del fondo come quella dell'abito, mentre il rimanente del quadro fu qua e là ripassato con colore. La forma della mano, le dita, le palpebre, l'occhio stesso e le sopracciglia, hanno sofferto. A primo aspetto ci è sorto il dubbio che essa sia veramente un' opera di Raffaello. Il disegno non è del

tutto corretto, il colore è troppo fluido, il movimento e l'espressione troppo gai. D' altra parte è necessario domandarsi chi altri mai, se non Raffaello, avrebbe potuto eseguire un' opera, che ancora conserva tanta grazia e tinte così vive. Non può quindi trarsene altra conclusione che la pittura non deve essere ad altri attribuita che a Raffaello; soltanto è stata alterata dai restauratori, i quali ne hanno guastato in parte la bellezza così, da far generare a prima vista dei dubbi intorno alla sua originalità.

Ivi. Un altro ritratto su tavola trovasi parimenti nel Louvre, indicato col n. 523 (misura metri 0.68 per 0.50), e noi l' abbiamo veduto tempo fa esposto come opera di Raffaello, mentre ora è invece attribuito ad un artista sconosciuto. Questo ritratto che rappresenta un uomo in abito nero, di mezza grandezza, è stato già da noi descritto come un probabile lavoro del pittore Franciabigio,[1] il quale avemmo pure occasione di ricordare come autore di due altri dipinti, che trovansi l' uno nella collezione di Lord Yarborough e l'altro in quella Maitland. Questi due ritratti, cui accenniamo, erano egualmente attribuiti a Raffaello, sebbene portassero il monogramma del Franciabigio.[2]

Ivi. « Raffaello e il suo maestro di armi. » Con questo titolo vedevasi esposta nel Louvre una tela, la quale presentemente è indicata col titolo: « Ritratti d' uomini » e col n. 374 (misura metri 0.99 per 0.83). Uno di questi uomini, di forme robuste e con folta barba e folti e ricciuti capelli, veduto di fronte, indica dinanzi a sè con le dita della mano destra

[1] Vedi ciò che fu da noi detto nell' *History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 505.

[2] Ivi, a pag. 506 e 508.

fortemente presa di scorcio, e tiene la sinistra appoggiata sull'elsa della spada. Ha il viso rivolto a sinistra verso l'altra persona che sta dietro a lui, rappresentata egualmente con folta barba e con più lunghi e ricciuti capelli, discriminati nel mezzo, i quali giungono sin quasi alle spalle. L'abito di entrambi è ricco e pittoresco, e le figure staccano su di un fondo scuro bruno. Questa bella pittura che un tempo appartenne alla collezione di Francesco I, non sembra opera della mano di Raffaello. Il tono generale delle carni appare assai più scuro e colorito di quel che usasse Raffaello; il disegno, benchè franco e ardito, non lascia scorgere la maestria propria dell'Urbinate. Nè il modellato delle carni ha quei dolci passaggi di tinte e quella fusione e trasparenza che vediamo nelle opere sue; ma in luogo di ciò si ravvisa un fare ardito e un forte contrasto tra le luci uniformi e le ombre oscure. La maniera di disegnare, l'artificio dei panneggiamenti, la forma della mano con quello scorcio ardito, farebbero credere alla cooperazione di Sebastiano del Piombo, mentre la modellatura ed il colore ricorderebbero in qualche modo lo stile di Giulio Romano. Nondimeno il trattamento nel suo complesso sembra escludere l'uno e l'altro di questi artisti. Probabilmente l'autore del dipinto, il quale si mostra seguace della maniera di Giulio Romano e di Sebastiano, potrebbe essere Polidoro da Caravaggio, i cui affreschi nella chiesa di San Silvestro a Monte Cavallo in Roma rivelano l'opera di un abile imitatore della maniera di Giulio e di quella di Sebastiano, combinate con uno stile, una rapida esecuzione ed un colorito che sotto certi rispetti ricordano il fare del pittore veneziano Andrea Schiavone.

Roma. « Cesare Borgia, » ritratto che trovasi

nella Galleria Borghese, indicato con questa denominazione come opera di Raffaello. Esso tuttavia non può rappresentare Cesare Borgia, morto, come ben si sa, il 27 aprile 1507 in Spagna: rappresenta piuttosto un gentiluomo in ricco costume spagnuolo. La mano sinistra, di struttura sottile e ossuta, ha appoggiata sull'anca, e nella destra tiene l'impugnatura d'uno stiletto. Un volto angoloso, ma pure alquanto pieno, è coperto di pochi capelli e da una barba castagna alquanto ricciuta e divisa nel mezzo. La figura, che stacca sul fondo chiaro-bruno, è notevole pel colore della carnagione olivastra, rilevata mediante ombre oscure ed opache. A prima vista, ci siamo domandati se questo quadro fosse opera italiana o di mano straniera, o se, essendo opera italiana, un artista straniero non ne avesse, restaurandolo, alterato in modo il carattere da dargli una tale apparenza. La tavola fu alcun poco ingrandita, specialmente nella parte di sotto, malamente pulita così da esserne portata via parte del colore, e poi restaurata; causa per cui ora si rende difficile il darne un giudizio, e restiamo indecisi intorno al suo autore. Il fondo che è la parte che più conserva la sua originalità, ricorda il colorito e la tecnica esecuzione che vediamo nelle opere dei discepoli di Raffaello, e appunto da ciò saremmo indotti a credere che il dipinto fosse stato eseguito da Giulio Romano: ma se invece consideriamo la forma delle mani e delle loro articolazioni, la vitrea e lustra superficie della pittura, ci vien fatto anco di pensare tanto al Parmigianino, come a Giulio Romano; però fra questi due pittori siamo disposti a crederlo del secondo invece che del primo. Certamente è un dipinto manomesso in modo, e forse da mano forestiera, da alterarne il carattere primitivo. L'opinione espressa

dal Passavant [1] che una replica di questo ritratto si trovi in una tavola che abbiamo veduta nella collezione Castelbarco di Milano, non è sostenibile, mentre la persona ivi rappresentata è diversa da quella della Galleria Borghese del supposto Duca Valentino, poichè non vi corrispondono nè i lineamenti, nè la mossa, nè l'abbigliamento; e inoltre la tecnica esecuzione dimostra che quest' ultimo è lavoro di Altobello Melone, e come tale l'abbiamo ricordato nella vita di questo pittore. [2]

Ivi. Il « Cardinal Borgia » che trovasi egualmente nella Galleria Borghese, è un ritratto di cardinale col quadrato rosso in capo, con veste rossa damascata e con le braccia coperte dal bianco camice. È seduto, alquanto di fianco, in poltrona presso una tavola coperta d'un tappeto persiano sulla quale trovasi un campanello. Nelle mani tiene un libro aperto appoggiato al tavolo, e collo sguardo è rivolto allo spettatore. Le finte pareti del fondo sono rivestite a riquadri rettangolari, di tavole di colore oscuro, a cui sta sopra una cornice, e si unisce una libreria pure di legno. Alta è la persona del cardinale; la testa di forma oblunga, ma regolare, è coperta da folta barba. Gli occhi ha alquanto incassati, ma vivace è lo sguardo. In complesso, è una figura nobile e dignitosa. Il colore è di tinte calde, rossicce, sebbene forse troppo uniformi. Il trattamento rivela molta facilità di esecuzione nell' artista; ma neppure in questo ritratto si vede la mano di Raffaello. E fra gli scolari, o imitatori suoi, sembra a noi si possa di preferenza credere che il dipinto sia stato eseguito da Perin del Vaga, riu-

[1] Vol. II, pag. 369.

[2] Vedi la nostra *History of Painting in North Italy*, vol. II, pag. 453.

nendo qui alla maniera fiorentina, quella che costui apprese quando fu a Roma a lavorare con Raffaello. Contro l'opinione che la persona ritratta sia il cardinal Borgia sta il fatto, che il cardinale Pietro Borgia morì nel 1511 e Pietro Lodovico nel 1512, mentre la tecnica esecuzione del ritratto è senza dubbio di data posteriore. E pare a noi che il pittore di questo ritratto si sia ispirato dal celebre dipinto di Leon X ora nella Galleria Pitti, riscontrandovi alcune reminiscenze nell'atteggiamento della figura del cardinale, nel modo con cui è collocata la tavola coperta dal tappeto, nel libro e nel campanello che vi stanno sopra, oltre che nella maniera con la quale tutto ciò è dipinto.

Firenze. « Ritratto di Donna ignota. » Con questa denominazione trovasi indicato un quadro, col n. 1120, nella Tribuna degli Uffizi a Firenze. (Tavola di piedi 2 e pollici 4, per piedi 1 e pollici 5). È una mezza figura in costume fiorentino, seduta alcun poco di fianco, rivolta con lo sguardo ad osservare dinanzi a sè. I capelli che cadono sulle spalle sono raccolti in una rete; il busto che indossa è di color rosso plumbeo; le larghe maniche, dall'apertura delle quali scorgesi la bianca camicia, sono di colore verdognolo di tinta piuttosto scura: una fascia rossa le recinge i fianchi sopra il grembiule bianco. Una catena a cui è attaccata una piccola croce, le gira attorno al collo. Le mani sono graziosamente l'una all'altra sovrapposte, e nelle dita ha gli anelli. La figura stacca su di un fondo verdastro. Il Rumohr [1] espresse l'opinione che non possa collocarsi questo ritratto fra le opere di Raffaello. Il Passavant, [2] osservò invece

[1] *Italienische Forschungen*, vol. III, pag. 60-61.
[2] Vol. II, pag. 41.

che, sebbene la superficie del quadro sia danneg. giata, può tuttavia riconoscervisi ancora il tocco di Raffaello. Al nostro modo di vedere, in questo ritratto tutto mostra i caratteri e la tecnica esecuzione propri della Scuola Fiorentina. Volendolo attribuire, come stima il Passavant, a Raffaello e ad un tempo anteriore a quello del ritratto della Maddalena Doni nella Galleria Pitti, converrebbe credere che Raffaello, venendo a Firenze, avesse, come qui vediamo, abbandonato tutto ad un tratto lo stile umbro, per prendere quello fiorentino al modo Leonardesco, quale pare a noi di riconoscere in questo stupendo ritratto manomesso dai restauri.

Firenze. Galleria degli Uffizi. Una mezza figura di donna, segnata col n. 1123 e indicata come il ritratto della Fornarina, dipinto da Raffaello. A noi pare invece di riscontrarvi la maniera di Sebastiano del Piombo. La data dell'anno 1512 che trovasi da un lato nel fondo del quadro, e di cui, per quanto noi sappiamo, non fu mai messa in dubbio l'autenticità, segna l'anno in cui Sebastiano cessava di dipingere nella Farnesina in Roma; ed era appunto allora che Sebastiano cercava di avvicinarsi al fare di Raffaello, eseguendo ritratti ne' quali al bel modo di colorire veneziano, si studiava di riunire la grazia e l'eleganza proprie dell'Urbinate. Ciò è stato già da noi ricordato parlando del Suonatore di violino della Galleria Sciarra,[1] ove si notò pure che Raffaello dal canto suo cercò in quel quadro di emulare nel colorito Sebastiano. Che poi quest'ultimo, nel tempo cui abbiamo accennato, tentasse di seguire la maniera di Raffaello, avemmo anche occasione di dimostrarlo parlando sia del ritratto indicato come quello

[1] Cfr. questo vol. III, a pag. 122 e segg.

del cardinale Del Monte, posseduto dal signor Fabris in Roma, sia d'un altro ritratto nella Galleria Scarpa alla Motta di Livenza, creduto del Tibaldeo e quale opera dell'Urbinate. Esiste finalmente un terzo ritratto di donna, da noi veduto nella Galleria di Blenheim in Inghilterra, che si crede rappresenti anch'esso l'amante di Raffaello; il quale dipinto mostra egualmente la mano di Sebastiano del Piombo quando voleva accostarsi al fare dell'Urbinate. Ne è stata eseguita una incisione da Iacopo Bernardi con sotto la seguente iscrizione: RAPHAELIS AMICITIA CELEBERRIMA, in mezzo alla quale trovasi in piccolo il ritratto dell'Urbinate.[1] Intorno poi a tutti questi ritratti ed ai rapporti che in un certo tempo son passati tra Raffaello e Sebastiano, avemmo luogo di parlare anche nella vita di quest'ultimo.[2]

Galleria Pitti. « Donna gravida. » Sotto questo nome è conosciuto un bel ritratto di donna, che trovasi nella collezione Pitti, indicato col n. 229, dipinto su tavola: misura m. 0. 66 per 0, 52 ed è comunemente stimato quale opera di Raffaello. La figura è

[1] Una replica della stessa grandezza ed in tavola di questo ritratto della Fornarina, l'abbiamo veduta in casa Persico-Cittadella a Verona, ma essa mostra una tecnica esecuzione inferiore a quella del quadro di Blenheim. Questa replica è probabilmente la stessa già posseduta dalla signora Cavallini Brenzoni, e da essa fu forse tratta l'incisione a cui sopra abbiamo accennato. Ne parla anche lo Scanelli di Forlì nell'opera intitolata: *Microcosmo della Pittura*, pag. 169 (Cesena, 1657): così nella relazione del viaggio del Gran Duca Cosimo III nel 1624, pubblicata da Domenico Moreni nel 1828, essa trovasi ricordata tra i quadri della Galleria di Verona in questo modo: « .... la pittura » però più ragguardevole di tutte è la Dama di Raffaello di sua » mano, finita con tanta diligenza e così ben conservata, che su» pera di gran lunga tutte le altre. » (Cfr. perciò anche il Passavant, *op. cit.*, vol. II, 360 e segg.)

[2] Cfr. la nostra *History of Painting in North Italy*, vol. II, pag. 319 e segg.

rappresentata seduta, volta alquanto verso la destra. I capelli discriminati nel mezzo, cadono copiosi dietro le spalle e sono raccolti da una specie di sacchetto bianco, filettato d' oro. Indossa il corsetto rosso-giallo, orlato di nero; le larghe maniche sono damascate di color rosso; la bianca camicia si vede attorno al seno ed alle mani, come dalle aperture della veste sotto le braccia. La mano sinistra posa sul ventre alquanto grosso, onde ne deriva la sua denominazione di donna gravida; e nell' altra mano, il cui braccio è piegato, stringe il guanto. Dal collo le pende un vezzo di fili d'oro e nelle dita ha alcuni anelli. Non v' ha dubbio che questa pittura è del medesimo tempo in cui da Raffaello fu condotto il ritratto di Maddalena Doni; l' esecuzione però, da quanto può giudicarsene essendo la superficie grandemente danneggiata da abrasioni e ritocchi, sembrerebbe fiorentina, e ricorda quella di Ridolfo Ghirlandaio, seguace qui della maniera dell' Urbinate.

Firenze. Galleria Pitti. Ritratto di donna detta la Velata, segnato col n. 245; mezza figura di grandezza naturale, rappresentata di prospetto, solo alcun poco rivolta alla sua destra, in atto di osservare dinanzi a sè.

Porta in capo un drappo bianco-giallastro, che scende sulla spalla sinistra e gira dietro il braccio alquanto abbassato ed allungato, il quale non vedesi per intero e pare sia appoggiato ad un bracciuolo di poltrona che non è però indicato, mentre la mano è mossa così da sembrar che tenga un qualche oggetto, come p. e., il drappo o velo. Questo le scende dal capo anche sulla spalla destra girando attorno al braccio piegato. La mano rimasta in parte scoperta, è appoggiata sul busto, che, aperto nel mezzo, lascia

vedere la nitida camicia che nasconde il seno e gira intorno alle spalle, increspata alla sommità e tenuta chiusa presso agli omeri da due fettuccie di colore oscuro. I capelli di tinta bruno-scura e discriminati nel mezzo, si delineano bellamente sulla spaziosa fronte; e girando dietro l'orecchio sinistro attorno al capo sono raccolti sotto il velo da un altro panno, o fascia che sia, di cui non si scorge che una piccola parte, a guisa di fettuccia di color giallo-chiaro da cui pende sui capelli un gioiello con una pietra di rubino quadra, ed una perla. Attorno al collo le gira una collana di pietre scure legate in oro, che sembrano agate. La manica che le copre il braccio sinistro, di una stoffa con ombre calde, mezze tinte grigiastre e lumi rilevati con pennellate franche e decise di color canarino chiaro, il cui effetto rassomiglia a quello d'un tessuto di color cangiante, è a grandi sboffi attraversata da cordoni di tinta oscura e calda. Il risvolto, lungo l'apertura della manica stessa, è pure di tinta gialla rilevata nelle luci con pennellate di color più chiaro. Il busto è d'una stoffa violetta con ombre alquanto calde, mezze tinte grigiastre e lumi d'un giallo chiaro, sì che l'effetto è simile a quello della manica sul braccio sinistro, dalla quale esce la candida camicia riunita all'estremità da un nastro attorno al polso, che è pure adorno d'un braccialetto con pietre rossiccie che sembrano rubini.

La figura stacca su di un fondo grigiastro-freddo, che al basso è di tinta più scura, ma alquanto monotona.

Asserisce il Passavant di essere stato informato che il marchese Letizia a Napoli possedeva una ripetizione di questa figura sotto le sembianze di Santa Caterina e con i suoi attributi; soggiunge però di

non aver veduto il dipinto, ma che potrebbe esser quello stesso che trovavasi un tempo nella collezione Arundel, e del quale si conosce un' incisione, a rovescio, di Wenceslaus Hollar.[1]

Nel ritratto della Galleria Pitti si riscontrano bensì i lineamenti che, alla lontana, fanno ricordare quelli della Madonna detta di San Sisto a Dresda, ma vi si mostra eziandio un' esecuzione tecnica ben inferiore e diversa da quella magistrale e propria dell' Urbinate. È quindi possibile che alla morte di Raffaello, tra il ricco e prezioso materiale artistico lasciato per la maggior parte in testamento ai suoi scolari Giulio Romano ed il Penni, ed anche ad altri suoi affezionati, si trovasse o qualche studio a colori, ò qualche disegno, od anche il cartone della Vergine del quadro di San Sisto, preso da qualche modello di giovane avvenente da Raffaello preferita e forse amata, nell' atto che stava seduta nel medesimo atteggiamento della donna de' Pitti; e noi sappiamo che il maestro si serviva di più d' un modello per ottenere quel tipo e quelle forme che nella sua mente aveva ideato e sentiva nel cuore. Gli studi, passati nelle mani di Giulio e del Penni, furono poi usati non solo da essi, ma anche dai loro scolari.

Da chi può adunque essere stato eseguito il quadro detto della Velata?

Dobbiamo prima di tutto far osservare che il dipinto ha sofferto in più modi: la testa, il collo, il seno mostrano di essere stati in parte ripuliti, e perciò, ove più ove meno, ripassati con leggiere tinterelle, così da dare alla pittura una certa fusione e dolcezza di passaggi, che può ingannare a primo aspetto, ma che non vedesi ne' dipinti di Raffaello nè

[1] Cfr. Passavant, *op. cit.*, vol. II, pag. 278.

dei suoi scolari. E che ad essi non possa appartenere, si riscontra specialmente negli occhi, le cui pupille sono state pur ripassate con colore da chi ha cercato in tal modo di animarli, prendendo appunto ad imitare quelli della Vergine detta di San Sisto, o di qualche modello della testa della stessa, oppur anche di qualche antica copia.

Il colorito della carne è in generale di tinta tendente al roseo con passaggi di mezze tinte cerulee ed ombre verdognole. La tecnica esecuzione è alquanto incerta, ed il colore annebbiato, come se la pittura fosse coperta da un leggerissimo velo ceruleo. Le forme non sono troppo ben definite e difettano di modellatura, di chiaroscuro e perciò di rilievo. V' è insomma nelle carni del viso e del collo maggior apparenza che sostanza. Se Raffaello avesse dipinto queste parti, converrebbe credere che esse fossero state manomesse da altri, in modo che noi, per conto nostro, non vi sappiamo più scorgere la mano del maestro; mentre invece la fattura del costume assai ricco e di ciascun accessorio si mostra diversa: ivi sostanza di colore e molta franchezza e risoluzione; specialmente le mani indicano il fare degli scolari e imitatori di Raffaello. In queste parti i contorni sono fortemente segnati, ed il colorito, dovunque alquanto crudo, tende nelle mani al rosso di mattone con ombre simili a quelle del rame infuocato che sta per raffreddarsi. Se un confronto potesse farsi tra un dipinto su tela e ad olio, ed uno a fresco, noi vi vedremmo in queste parti una rassomiglianza con quelle nell' affresco rappresentante la donazione di Roma al Pontefice nella Sala di Costantino in Vaticano, del quale abbiamo già parlato,[1] notando come il Vasari asserisca esser

[1] Cfr. questo vol. III, a pag. 347.

quell' opera di Raffaellino del Colle e di Giovanni da Lione, seguaci della maniera di Giulio Romano. Nella villa Lante sul Gianicolo, edificata da Giulio Romano per commissione del cardinale Datario Turini, e passata quindi in diverse mani, abitata in fine dal signor Favart, pittore francese, ed ora dalla famiglia Helbig; villa già decorata di molti dipinti eseguiti dagli scolari di Giulio Romano, i quali furono fatti staccare nel tempo in cui n' era proprietario il principe Borghese che li fece trasportare nel suo palazzo, esistono ancora altre decorazioni tanto a stucco quanto in pittura nelle vòlte di due camere, in ciascuna delle quali vedonsi quattro medaglioni con dipinti assai mediocri e molto mal ridotti. In una son rappresentati quattro busti d' uomini, che si crede figurino Dante, Petrarca, Poliziano e Raffaello; nell' altra quattro busti di donne indicate come Beatrice, Laura, l' amante del Poliziano e la Fornarina, perchè rassomiglia al ritratto di donna dipinto da Raffaello esistente nella Galleria Barberini. Un nostro amico c' informa che, in una fra le tre prime, gli parve di scorgere i lineamenti stessi della donna velata esistente nella Galleria Pitti. Ancorchè ciò fosse, non verrebbe certo a provare che la *Velata* di Firenze è di mano di Raffaello. [1]

[1] Dopo scritte queste pagine, abbiamo trovato nell'*Art Journal* di Londra dell' anno 1882, un articolo del dotto Sidney Colvin, accompagnato dalle incisioni del quadro nella Galleria Pitti, e della Santa Caterina di cui parla il Passavant, come pure dai pareri dei diversi critici intorno all' autore del primo quadro, favorevoli o meno ad attribuirlo a Raffaello. Tanto nella *Velata* della Galleria Pitti, quanto nella Santa Caterina che in quella pubblicazione è tratta dall' incisione dell' Hollard, i lineamenti, le forme, il movimento della figura corrispondono perfettamente; ed allo stesso modo vediamo scendere dal capo il drappo o velo intorno alla figura ed uscirvi parte della pezzuola che raccoglie i capelli, di sotto alla quale pende allo stesso luogo un

Inghilterra. « Ritratto di Ferry Carondelet, arcidiacono di Bitonto, e del suo segretario. » Questo dipinto su tavola fa parte della collezione del duca di Grafton. Misura piedi 3 e pollici 7 ½, per piedi 2 e pollici 10. L'arcidiacono è seduto ad una tavola coperta di un ricco tappeto: porta sul capo un berretto; indossa una lunga veste foderata di pelliccia, mentre con la mano sinistra, piegando il braccio, tiene la veste, e nell'altra, appoggiata sulla tavola, un foglio con questo indirizzo « Honorabili devoto nobis dilecto Ferico Carondelet, archidiacono Bituntino Consiliario et Commissario ntro in urbe. » Dietro all'arcidiacono vedesi un servo, che si avvicina per consegnare una lettera. Presso la tavola trovasi

gioiello con una perla. Non ha la collana attorno al collo, ma è invece coperta sulle spalle e sul seno da un drappo che va a riunirsi nel mezzo sotto la camicia ed il busto. Attorno al capo le gira l'aureola. Nell'anulare della destra che, al pari che nella Velata dei Pitti, posa al seno, porta un anello segno del suo sposalizio con Gesù Bambino, come la palma che tien nella stessa mano è simbolo del suo martirio.

Da un lato, alla destra di essa, scorgesi in parte la ruota, dinanzi alla quale è steso il braccio sinistro nello stesso modo che nella Velata, così che queste due figure femminili mostrano d'aver avuto una medesima origine; anzi ci sembra che il movimento sia più adattato per una Santa Caterina che per un ritratto quale sarebbe quello dei Pitti. Si è già più volte osservato come Raffaello cercasse nella natura per trovar quelle forme e que' tipi che nella sua mente aveva concepiti, e come talvolta si servisse anche degli studi o disegni fatti in tempi anteriori. Il ritratto nella Galleria Pitti, come l'incisione tratta dal quadro della Santa Caterina, ci fanno appunto ricordare un disegno del tempo giovanile dell'Urbinate, da noi veduto anni addietro nella raccolta dei disegni del dottor Wellesly, ora defunto, ad Oxford.

Il Passavant (vol. II, pag. 542) ricorda che questo disegno era nella Galleria Lawrence indicato col n. 16, e come il ritratto della sorella di Raffaello; ma soggiunge che non può rappresentare la sorella del maestro, perchè, nata nel 1494, morì assai giovane.

Il bel disegno, grande circa un terzo del naturale, è eseguito a matita su carta giallastra-chiara con molta facilità, diligenza

seduto il segretario, che, sospendendo di scrivere, guarda verso l'arcidiacono. Una bassa cortina stendesi dietro le figure; ed il rimanente del fondo è formato da un vestibolo di stile classico con una fuga di colonne, e dalla campagna con alberi ed alcuni edifizi. Il Passavant[1] attribuisce questa pittura ad un discepolo di Raffaello, che avrebbe lavorato servendosi del disegno del maestro; e stima come probabile che la testa sia presa da uno studio di Raffaello. A noi sembra invece che in questa pittura molto ritoccata con colore a guisa di miniatura, si debba riconoscere la mano di un artista veneto, il cui stile somiglia a quello di Lorenzo Lotto. Il paese sopratutto è di stile veneziano.

e maestria. La giovane avvenente e di forme castigate, figurata fino ai fianchi, è presa dal vero, rivolta quasi di tre quarti, seduta e nello stesso atteggiamento della Santa Caterina e della Velata. I capelli discriminati nel mezzo, sono a masse ricciute raccolti intorno al capo da un drappo annodato nel mezzo, mentre un altro a guisa di velo le scende dietro le spalle. Indossa una veste molto semplice con orlatura all' estremità intorno al collo, riunita ai fianchi da una fascia annodata sul davanti. Il braccio sinistro non vedesi per intero ed è alquanto abbassato e piegato su di lei: vi gira attorno il drappo, che passando dietro la schiena e sulla spalla destra, ricomparisce dinanzi sul braccio destro. Noi pensiamo che questo bel tipo di giovane fresca e soave sia stato uno di quelli prediletti dall' Urbinate nella sua gioventù, e che gli sia poi rimasto sempre nella mente e nell' animo. Tenuto con altri nelle sue cartelle, avrà talvolta servito per le sue giovani sante e per le sue Madonne (prova ne sia che attorno alla testa v' è tracciata con un segno l'aureola), dando Raffaello a quel tipo forme più larghe e grandiose, e certo consultandone anche altri, ritratti più tardi, prima di raggiungere quel grado di bellezza ideale che troviamo nella Madonna di San Sisto. Se poi il quadro della Santa Caterina di cui non conosciamo che la fototipia tratta da un' incisione, sia stato eseguito dal maestro, o ricavato da un disegno o cartone di Raffaello da qualche scolare, noi non possiamo dirlo senza aver veduto il dipinto che non sappiamo quale fine abbia fatto.

[1] Vol. II, pag. 357.

Roma. Ritratto d'un giovane; busto di grandezza minore del naturale, coi capelli lunghi, col berretto nero, la sottoveste gialla e l'abito scuro, dipinto in un paese. Questo quadro che trovasi col n. 35 nella Galleria Borghese a Roma, si dice essere il ritratto di Raffaello giovane, dipinto da sè stesso. Non è certamente nè il ritratto di Raffaello, nè fu dipinto da lui. La maniera è quella della Scuola Fiorentina quale s'incontra nelle opere dei seguaci di Ridolfo Ghirlandaio.

Brunswick. Ritratto di un giovane con lunghi capelli: busto su tavola nella Galleria di Brunswick, indicato col n° 546 (alto piedi 1 e 9 pollici, per 1 piede e 3 pollici). Questo ritratto figurato quasi di fronte, con un libro chiuso in mano, era un tempo indicato come quello di Raffaello dipinto da sè stesso. La pittura ha sofferto in più modi e fu restaurata; con tutto ciò si può sempre riconoscere che non è il ritratto dell' Urbinate, e che la pittura appartiene alla scuola Veneta, ricordando la maniera del Palma il Vecchio. Il Passavant[1] aveva già notato che questo ritratto era dipinto nella maniera di Giorgione.

Annover. Ritratto di donna. La figura, alquanto volta verso la sinistra, è vestita di bianco, con maniche a sboffi, ed in parte coperta da una pelliccia scura che le gira attorno alle spalle, e ch'ella raccoglie colla mano destra, mentre tiene l'altra al seno. Una catena d'oro le pende dal collo. Il fondo è verdegrigio. Una fenditura attraversa verticalmente il dipinto. Questo ritratto macchiato, specialmente sulla fronte e sulle mani, dai ritocchi, trovasi nella collezione Kestner ad Annover, e sembra che, per quanto il suo stato infelice permetta assai difficilmente di esprimere un giudizio, non sia opera di Raffaello,

[1] Vol. II, pag. 369.

ma di un pittore che ricorda la maniera d'un seguace di Sebastiano del Piombo.

Montpellier. Ritratto in busto di un giovane con lunghi e biondi capelli, il berretto nero, la camicia bianca ed il mantello nero che con la mano destra tien raccolto sul petto. Il fondo è verde. Questa pittura trovasi col n° 370 nel Museo di Montpellier. Un giorno fece parte della collezione del palazzo Alfieri a Firenze. Il Passavant [1] l'attribuisce a Ridolfo Ghirlandaio. Tutto quanto può dirsene si è, che l'esecuzione ricorda tanto Andrea del Sarto quanto Francesco Francia.

Inghilterra. Ritratto in busto di giovane con carnagione chiara e di forme ripiene. È rivolto per tre quarti a destra, e i lunghi capelli castagni gli cadono copiosi sulle spalle. Ha in capo un berretto nero. La camicia bianca attorno al collo è adorna di merletto. Indossa una veste scura tenuta riunita da un fermaglio con due bastoni, in uno de' quali leggesi RAFFAELLO e nell'altro VRBINAS · F · Nel fondo si vedono, da una parte, un paesaggio con alberetti, due figurette, un cervo in vicinanza, e più da lungi la tomba di Cecilia Metella sulla via Appia; dall'altra parte, in lontananza, un edificio con cupola che sembra una chiesa. Il tutto stacca sul cielo azzurro. Questo bel ritratto, non esente da pulitura e da qualche parziale ritocco, fu in differenti tempi esposto a Hampton Court ed a Kensington, e corrisponde esattamente con un quadro descritto negl'inventari del tempo di Giacomo II [2] come un ritratto di Raffaello, dipinto da lui medesimo. Il nome che trovasi sui bottoni non è sufficiente a provare l'originalità della pittura, che è eseguita con

[1] Vol. II, pag. 367.
[2] Scharf, *Royal Picture Galleries*, n° 128.

molta accuratezza, ed ha caratteri da far credere che possa essere d' un pittore fiorentino discepolo di Raffaello. Tavola quadrata: misura pollici 16.

Inghilterra. La « Donna velata » della Galleria Pitti ci conduce col pensiero ad un altro ritratto di donna, da noi veduto molti anni fa nella raccolta dell' ora defunto Fuller Maitland a Stanstead House.

È di grandezza naturale, seduta e volta alcun poco, come la Velata, alla sua destra; col capo e collo sguardo diretti in atto benevolo e quasi sorridendo, ad osservare chi le sta dinanzi. Ha i capelli giallastro-bruni, divisi nel mezzo, elegantemente delineati sulla spaziosa fronte intorno all' orecchio sinistro del tutto scoperto, e raccolti intorno al capo in un panno bianco che, vicino alla tempia destra, è riunito da un fiocco di sotto al quale discende fino al mento e finisce con tre righe scure ed una frangia. Attorno al largo seno ed alle spalle, gira la camicia che termina increspata uscendo dal busto lumeggiato in azzurro con ombre di color rossiccio. Le grandi maniche sono di stoffa gialla, lumeggiata con tinte azzurro-chiare, ed ombreggiata in color rossastro, in modo da dar l'illusione d' un tessuto di color cangiante. Attorno al polso vedesi la camicia che termina con merletti increspati. Un lungo vezzo a doppio filo d' oro le scende dal collo; è annodato nel mezzo del seno e passa a traverso al pollice della mano sinistra, nell'indice della quale porta un anello, ed il cui braccio è piegato vicino al busto aperto nel mezzo. Dell' altro braccio pure coperto da una larga manica e tenuto alquanto abbassato, non vedesi che la parte superiore.

La donna, d'una gioventù già passata, mostra forme assai sviluppate e robuste, e tutti quei caratteri che riscontransi nelle donne romane. Il disegno

franco e deciso, la carnagione giallognola nelle parti in luce, vinacea nelle ombre, i riflessi di tinta calda, le masse di chiaroscuro ben definite, e finalmente la tecnica esecuzione molto risoluta, ci fan credere che il ritratto non sia opera di Raffaello, ma di qualche frescante seguace di Giulio Romano, e specialmente di uno di coloro che eseguirono quegli affreschi nella Sala di Costantino, che son dati dal Vasari a Raffaellino del Colle e Giovanni da Lione.

Baviera. Ritratto di giovane. Questa figura ha in capo un berretto nero rotondo, i lunghi capelli castagno-scuri, la camicia bianca, il giustacuore oscuro con due bottoni per fermaglio, ed un mantello di seta scura. La mano destra tiene piegata al petto. Dietro alla figura avvi un parapetto con due colonne, e al di là vedesi un paese coperto di verdura in mezzo al quale scorre l'acqua, un cervo che beve, e vicino ad esso un cane. Trovasi nella Pinacoteca di Monaco in Baviera segnato col n° 1078: è su tavola e misura m. 0,52, per m. 0,41. Il signor Hugford comperò a Firenze questo dipinto come un'opera di Raffaello, da Lionardo del Riccio. Raffaello Mengs ne lasciò un certificato che fu incollato sul rovescio della tavola. L'esecuzione rammenta quella che vediamo nella Madonna di casa Canigiani. È fredda ma accurata, e farebbe attribuire il dipinto a Domenico Alfani invece che a Raffaello. Le parole: RAPHAELLO VRBINAS FEC. che veggonsi sui bottoni, non sono del medesimo tempo del ritratto.

Baviera. Testa di San Giovanni Evangelista dipinta su tegola, segnata col n° 1053, nella stessa Pinacoteca di Monaco di Baviera. Rappresenta il giovane Santo col collo lungo e magro e la testa di forma oblunga, coi capelli discriminati e cadenti co-

piosi sulle spalle, affettatamente chinata verso sinistra. La veste è rossa ed il fondo verde scuro. La pittura fu comperata a Perugia pel re Ludovico I di Baviera dal conte Giulio Cesarei. Lo stile è quello di un discepolo nella scuola del Perugino, e ricorda la maniera giovanile dello Spagna.

Baviera. Tondo con una testa di giovane rivolta al cielo, nella stessa Pinacoteca di Monaco, indicata col n° 1074. Sull' armatura che indossa, trovansi in un piccolo riquadro le iniziali R. S., che si suppose indicassero il nome di Raffaello. L' esecuzione di questo frammento di una pittura più grande non è di Raffaello, ma di un debole artista, probabilmente fiorentino.

Pietroburgo. Busto di Cardinale seduto, col quadrato rosso in capo e roccetto rosso chiaro, veduto quasi di fronte, nella Galleria del Duca di Leuchtenberg a Pietroburgo. È indicato come opera di Raffaello, mentre ha tutti i caratteri di Scipione Pulzone da Gaeta.

Abbiamo veduti altri dipinti, ed anco disegni attribuiti a Raffaello, ma perchè messi in commercio, ci crediamo in dovere di astenerci dal parlarne.

FINE DEL TERZO VOLUME.

APPENDICE.

Nel vol. I, a pag. 133, parlando della Crocifissione dipinta da Raffaello per Città di Castello, rammentammo pure la Crocifissione che era nella Collegiata di San Gimignano. In questi giorni siamo venuti a conoscere che il Principe Galitzin acquistò quel dipinto per 12 o 15,000 franchi; che il quadro rimase in Roma sino all' anno 1862, e che ora trovasi a Mosca con altri oggetti d' arte, collocato nel Museo che porta il nome della famiglia Galitzin. Vedasi in proposito un articolo di M. Wassiltschikow, nel *Westnik isjaschischuych* di Pietroburgo, riportato nella *Chronique des Arts et de la Curiosité, supplément à la Gazzette des Beaux Arts*, n° 27, 1885, 8 agosto.

Lisbona. Nell'Accademia Reale di Lisbona avvi una tavoletta indicata come opera giovanile di Raffaello. Il soggetto rappresenta il Profeta Elia che risuscita i morti. Sul davanti, nel mezzo del dipinto, sono tre giovani, il primo steso morto in terra, di contro allo spettatore, veduto di scorcio; il vicino, nell' atto di riprender vita, tiene il braccio destro mezzo sollevato colla mano aperta, la gamba stesa sul terreno, il gomito dell' altro braccio ed il piede della gamba alquanto piegati, appoggiati a terra; e mentre sta per alzarsi, volge la testa e lo sguardo al Profeta che vedesi, dietro di lui, alcun poco inclinato e ad esso rivolto: il terzo, già risuscitato, è seduto in terra

colle mani giunte in atto di pregare, e con la testa e gli occhi rivolti verso il cielo. Da un lato, a sinistra di chi osserva, tre altri inginocchiati pregano, ed un quarto in piedi colle braccia mezzo piegate e le mani aperte, è rivolto al Profeta. Dall' altro lato, quattro figure in varii atteggiamenti sono ritte in piedi. Il primo a mani giunte, colla testa verso i morti che riprendono vita; il suo vicino col capo rivolto a quelli che gli stanno di contro intenti ad osservare il prodigio. La scena ha luogo in una valle, e dietro alle figure si alzano alcuni alberetti simmetricamente disposti, mentre più lungi le colline staccano sull' azzurro del cielo.

Di questo dipinto non conosciamo che una fotografia, ed anco molto oscura nella tinta. Benchè senza vedere il dipinto non se ne possa fare un giudizio, pure, dovendo dire l' impressione ricevuta nell' esaminare la fotografia, ci è sembrato ch' esso possa essere un' opera giovanile dell' Urbinate, e che abbia non poco sofferto dal restauro.[1]

Parigi. Veniamo informati che un ritratto (un busto, in tavola, di grandezza naturale), non esente da ritocchi, rappresentante un giovanetto di belli lineamenti, veduto quasi di fronte, con lunghi capelli che cadono copiosi e ondulati sulle spalle, con berretto largo in capo avente una medaglia d' oro da un lato, con camicia bianca e veste nera, trovasi a Parigi in casa del barone Alfonso de Rothschild.

[1] Noi crediamo che sia quella stessa che il Passavant (op. cit., vol. II, pag. 315) ricorda d' aver veduto nell' anno 1845 in Roma, presso il cavaliere portoghese Hewson, rappresentante Eliseo che risuscita tre giovani. Egli riferisce che questo piccolo quadro d' un tono vigoroso e d' un'estrema finitezza, è opera della scuola del Perugino; e per la maniera con cui sono eseguiti gli alberi, è indotto a credere che sia del Pinturicchio.

Per ciò che ci si dice, esso corrisponde nei lineamenti e nel costume che indossa, al ritratto del giovane Federico Gonzaga. Se poi sul rovescio della tavola vi fosse il segno della collezione di Carlo I, re d'Inghilterra, si potrebbe credere che il dipinto fosse lo stesso che era a Charlecote Park presso Warwick in Inghilterra, indicato come il ritratto del giovane principe Federico Gonzaga, che Raffaello alla sua morte lasciò abbozzato, e che più tardi vuolsi fosse terminato da Giulio Romano a Mantova; e può essere anche una copia, o replica dello stesso ritratto fatta nello studio di questo pittore. Vedasi intorno ad esso che cosa da noi fu detto nel vol. II, a pag. 209 e seguenti.

Il nostro amico professor Enrico Ridolfi ci comunica d'aver trovato prove sicure che il ritratto dell'amica di Raffaello, di cui parla con entusiasmo il Vasari asserendo che si trovava in casa di Matteo Botti,[1] è veramente passato per eredità dalla casa Botti ai Medici, ed è quello stesso che ora s'ammira col nome di *Donna velata* nella galleria Pitti.

Questa notizia però, sebbene non esitiamo punto ad ammetterla come del tutto fondata, non ci fa rinunziare all'opinione già espressa intorno al detto quadro,[2] desunta dall'esame dello stile e della tecnica del dipinto nelle condizioni in cui ora esso ci si manifesta.

[1] Cfr. il Vasari, vol. VIII, pag. 36.
[2] Cfr. il vol. III a pagg. 423 e segg.

INDICE GENERALE.

(I numeri romani indicano il volume, i numeri arabi la pagina.)

A

Aelst (van) Pietro: eseguisce gli arazzi per la Cappella Sistina sui cartoni di Raffaello, II, 360.
Agnolo di Donnino, II. 4.
Agostino Veneziano, III, 89.
Aia, *Galleria*: copia della Sacra Famiglia sotto la quercia, III, 225.
Albani (famiglia), I, 122.
Albergati (famiglia), I, 351.
Albertinelli Mariotto, III, 235.
Albertini Francesco, I, 3.
Alfani Domenico, I, 75, 309, 362, 404; II, 268; III, 431.
— Orazio, I, 334.
Alfonso IV, duca di Ferrara: tenta invano di acquistare la Madonna di Foligno di Raffaello, II, 189 - sue relazioni con Raffaello, III, 50, 96 - ne riceve il cartone del San Michele, III, 116 - sollecita lavori da Raffaello, III, 166, 176 - le pitture del suo camerino, III, 183.
Alidosio, cardinale: fa decorare la villa Magliana, III, 206.
Allori Cristoforo, III, 6, 102.
Alnwick: copia della Madonna del Garofano, I, 361 - copia della Madonna del Velo, I, 378 - copia della Madonna del divino amore, di Raffaello, II, 193 - copia del ritratto di Giuliano de' Medici dipinto da Raffaello, assegnata a Giulio Romano, III, 6 - il Baccanale del Bellini, III, 183.
Althorp, *Collezione Spencer:* parte del cartone per l'arazzo della Strage degli Innocenti, III, 360.
Altoviti Bindo: si fa ritrarre da Raffaello e gli commette la Madonna dell'Impannata, II, 194 - lavori d'arte nel suo palazzo, II, 195.
Alunno (l'), I, 133.
Angelico, II, 41, 48.
Annover, *Collezione Knestner:* disegno raffaellesco per la Risurrezione delle Logge Vaticane, III, 336 - ritratto di donna attribuito a Raffaello, III, 428.
Annover, *Palazzo di Herrenhausen:* ritratto dipinto da Raffaello, I, 176.
Antonio da San Marino, II, 290.
Aquila, *Galleria Torres:* copia della Visitazione del museo di Madrid, III, 235.
Aragona (Giovanna d'): sposa Ascanio Colonna; suo ritratto dipinto da Raffaello, III, 117.
Araldi, pittore: imita Raffaello, II, 126.
Arcevia, *Chiesa di S. Medardo:* La Strage degl' Innocenti, di L. Signorelli, II, 18, 19.
Arco di Costantino: studiato da Raffaello, II, 349.
Aretino Pietro: sue relazioni con Raffaello, II, 13, 235.
Arezzo, *Chiesa di S. Francesco:* La Visione di Costantino dipinta da Pier della Francesca, II, 163.
Ariosto Ludovico, I, 3.
Assisi, *Chiesa di S. Francesco:* affreschi di Giotto, I, 127; II, 14, 17.
Astolfo, re della Gran Bretagna: suo ritratto in bronzo monocromo nella Camera dell' Incendio di Borgo in Vaticano, III, 62.
Augusto III, elettore di Sassonia: compra la Madonna di S. Sisto dipinta da Raffaello, III, 71.

B

Baccio d'Agnolo, I, 76, 111, 250.
Badisti Ambrogio detto Cuvula, II, 11.
Baglioni (famiglia), I, 14, 44, 81, 93.
— Atalanta, I, 291.
Bagnacavallo: scrive al duca di Ferrara mandandogli notizie dei lavori di Raffaello, III, 165.
Baldeschi (casa), I, 163, 184.
Baldovinetti Alessandro, I, 29.
Bandinelli Baccio: parla in una lettera della chiamata di Raffaello a Fi-

renze, III, 37 - eseguisce la copia del Laocoonte, III, 39.
Barbarelli Giorgio, detto Giorgione, I, 85; III, 6.
Barile Antonio, scultore, I, 112.
Baroccio (Il), I, 86.
Bartoli Sante; sue incisioni del Sisifo e del Prometeo, II, 358 - incide le decorazioni della camera da bagno del cardinal Bibbiena, III, 17 - sue acqueforti delle composizioni delle Logge Vaticane, III, 272, 320.
Bartolomeo da S. Marco (Fra), I, 388, 389, 394; II, 31, 36, 37, 40.
Baseggio E., I, 203.
Bassano Iacopo da Ponte, I, 86.
Battiferri Giovanni Antonio, protonotario: chiede disegni a Raffaello, III, 47.
Baviera, amico di Raffaello: ne stampa i disegni, II, 124.
Bazzi Giovanni Antonio, detto il Sodoma, II, 3, 5, 9, 12.
Beazzano: suo ritratto dipinto da Raffaello, III, 13.
Becca (Del) Michele, II, 10.
Bellini Giovanni, I, 176.
Belluno, *Casa Darin:* copia della Madonna del divino amore, II, 193.
Bembo Pietro: sua amicizia con Raffaello, I, 348; II, 229, 276 - accompagna Raffaello nelle sue escursioni artistiche, III, 2 - lettere nelle quali parla di Raffaello, III, 6 - chiede in dono al cardinal Bibbiena una statua antica di Venere, III, 21 - sue notizie intorno alle Logge Vaticane, III, 148 - detta l'epigrafe per il sepolcro di Raffaello, III, 269.
Bentivoglio Giovanni, I, 351.
Bergamo, *Galleria Civica:* copia della Madonna di casa Aldobrandini di Raffaello, II, 144.
Berlino, *R. Museo:* due pitture già nel palazzo ducale di Urbino, I, 11 - la Vergine del Fringuello di Raffaello, I, 21 - il quadro d'altare Mattarozzi di Giovanni Santi, I, 21 - Gabinetto delle stampe: disegni attribuiti a Raffaello, I, 24 - la Madonna Diotalevi, I, 95; figura d'angelo disegnata da Raffaello, 103; la Madonna Solly, 107; Madonna coi santi Francesco e Girolamo, 109; disegno di Raffaello per la Madonna Connestabile, 172; disegno d'un angelo, 199; la Madonna di Terranuova, 233; disegno di una Madonna nella sala delle stampe, 294; la Madonna di casa Colonna, 373 - copia del ritratto di Giulio II dipinto da Raffaello, II, 117 - Gabinetto delle stampe: schizzo raffaellesco della testa di Tobia, II, 263 - copia antica della Madonna della Seggiola di Raffaello, II, 268 - disegno raffaellesco per la Pesca miracolosa, II, 316 - copia del ritratto di Giovanna d'Aragona, III, 120 - schizzo per la Madonna della Perla, III, 221 - copia del San Giovanni Battista degli Uffizi attribuita a Francesco Salviati, III, 242 - copia del Ritrovamento di Mosè delle Logge Vaticane, III, 299 - copia del disegno per il Dio sul Sinai delle Logge Vaticane, III, 308 - copie degli arazzi di Raffaello già appartenenti ad Enrico VIII d'Inghilterra, II, 323, 334, 361.
Berlino, *Collezione Savigny:* disegno attribuito a Raffaello, II, 155.
Bernini Lorenzo, III, 29, 32, 43.
Berto di Giovanni, I, 75; II, 49.
Bibbiena cardinale: sua amicizia per Raffaello, II, 276 - propone per moglie a Raffaello una sua nipote, II, 292 - è ritratto da Raffaello nella Battaglia d'Ostia, II, 309 - suo ritratto dipinto da Raffaello, III, 12 - suo ritratto in un affresco del Vasari in Palazzo Vecchio a Firenze, III, 13 - decorazioni della sua camera da bagno, III, 15 - fa dipingere da Raffaello il ritratto di Giovanna d'Aragona, III, 117 - suo preteso ritratto a Madrid, III, 132.
Bigordi Domenico (Ghirlandaio), I, 66, 246, 250; II, 17, 77.
— Michele di Ridolfo, III, 405.
— Ridolfo, I, 250, 376, 385; III, 421, 429.
Bisticci (Da') Vespasiano, I, 7, 8.
Blaise Castle: copia dello Spasimo di Sicilia di Raffaello, III, 98.
Blenheim, *Collezione Malborough:* la Madonna Ansidei, I, 223 - copia della Madonna del Velo, I, 377 - creduto ritratto della Fornarina, III, 420.
Bologna (Il), vedi Vincidoro.
Bologna, *R. Pinacoteca:* Madonna del Perugino, I, 145 - la Santa Cecilia di Raffaello, I, 305; III, 74 - copia del ritratto di Bindo Altoviti dipinto da Raffaello, II, 201 - copia del San Giovanni Battista degli Uffizi, III, 241.
Bonfigli di Perugia, I, 155.
Bonn, *Collezione Aus'm Weerth:* copia dell'Orazione nell'Orto, I, 241.
Borgia Cesare, I, 123.
— Lucrezia, I, 122.
Borgo S. Sepolcro, I, 312.
Bosch Girolamo, I, 205.
Botticelli Sandro, I, 199.
Bouillon (Di) Goffredo: suo ritratto in bronzo monocromo nella Camera dell'Incendio di Borgo in Vaticano, III, 62.
Bowood, *Collezione Landsdown:* parte della predella della Madonna Ansidei di Raffaello, I, 245 - disegno raffaellesco per la Consegna delle chiavi a S. Pietro, II, 334.
Brancazio di Gherardo, pittore, I, 112.
Branconio Giovanni Battista: fa dipingere da Raffaello un elefante sulla facciata d'una torre in Vaticano, III, 47 - commette a Raffaello la Visitazione, III, 234.
— Marino, III, 234.
Bramante, I, 169, 407; II, 12, 35, 44, 47, 63, 109, 134, 276, 279, 354.
Bramantino, vedi Suardi.
Brescia, *Collezione Tosi:* la « Pax vobis » di Raffaello, I, 244 - copia della Madonna del Garofano, I, 362.

Brunellesco, I, 264.
BRUNSWICK, *Galleria:* ritratto di un giovane, dipinto di scuola veneta già creduto il ritratto di Raffaello dipinto da lui stesso, III, 428.
Bugiardini Giuliano, II, 4, 5; III, 134.
Buonarroti Michelangelo, I, 215, 217, 234, 250, 256, 411; II, 19, 21, 64, 107, 194, 204, 257, 276; III, 37, 39, 93, 187, 274, 340, 376.

C

CAEN, *Museo:* il S. Girolamo del Perugino, I, 64 - lo Sposalizio dello stesso, I, 111 - disegno dello stesso, I 171.
CAGLI: la Risurrezione di Giovanni Santi, I, 20; III, 362.
Calcagnini Celio, prelato: sue notizie intorno alle ricerche dell'antica topografia di Roma fatte da Raffaello, III, 163.
CALDONAZZO, presso Trento, *Chiesa:* copia della Madonna del divino amore, II, 194.
Calvaert D., III, 79.
Calvo Mario Fabio: traduce in volgare Vitruvio per Raffaello, II, 285; III, 161.
CAMBRIDGE, *Galleria:* Madonna col Bambino di Gian Nicola Manni, III, 399.
Campana, marchese: salva degli affreschi già esistenti nella villa detta di Raffaello, III, 371, 378.
Canigiani Domenico, I, 304
Caporali, II, 3.
Carlomagno: entra trionfalmente in Roma, III, 52.
Carondelet Ferry, arcidiacono di Bitonto: suo ritratto, III, 426.
Carreño Juan, III, 98.
Casa di Raffaello, III, 270.
Casali (Famiglia), I, 351.
CASTELVETRANO, *Chiesa di S. Domenico:* copia dello Spasimo di Sicilia di Raffaello, III, 99.
Castiglione Baldassarre, I, 7, 286 - risposta che riceve da Raffaello alle sue congratulazioni per la Galatea, II, 229 - suo ritratto eseguito da Raffaello, III, 9 - copie che ne fecero il Rubens e il Rembrandt, III, 10 - parla di un puttino modellato da Raffaello, III, 33 - sue notizie intorno ai lavori delle Logge Vaticane, III, 149 - suo ritratto nella galleria Torlonia in Roma, III, 179 - fa fare a Raffaello un disegno per il mausoleo del marchese di Mantova, III, 184 - suo dolore per la morte di Raffaello, III, 267.
CASTIGLION FIORENTINO, I, 329.
CATANIA, *Chiesa di S. Francesco d'Assisi:* copia dello Spasimo di Sicilia di Raffaello, III, 98.
CAVA DEI TIRRENI, *Badia di S. Trinità:* quadri attribuiti a Raffaello, III, 410.
Cellini Benvenuto, I, 3; II, 195.
Cennini Cennino, I, 49.
Cesare da Sesto, III, 396.
Cesariano Cesare, II, 3, 5.
Cesura Pompeo, III, 235.
CHANTILLY, *Collezione del duca d'Aumale:* copia d'un disegno di Raffaello eseguita da Timoteo Viti, I, 199 - la Madonna di casa Orléans, I, 291 - disegno per la Madonna di casa Canigiani, I, 308 - disegno per la Deposizione, I, 328 - disegno per la Disputa di Raffaello, II, 33, 35, 37 - studi di Raffaello per l'affresco delle Sibille, II, 249 - disegno raffaellesco per la Consegna delle chiavi a San Pietro, II, 334 - studio di Raffaello per le Tre Ore, III, 140.
CHATSWORTH, *Collezione:* disegno dell'Omaggio di Enea Silvio, I, 155 - disegno per la libreria di Siena, I, 183 - schizzo simile a quello della Madonna del Granduca, I, 253 - disegni di Madonne, I, 268, 270, 281 - studio per la S. Caterina, I, 358 - disegno della Madonna Esterhazy, I, 392 - schizzo a penna per la Disputa, d'uno scolare di Raffaello, II, 57 - disegno della testa di Giulio II, che non è di Raffaello, II, 113 - disegno raffaellesco per la Madonna già di casa Orléans, II, 147 - disegno con una scena della storia di Giuseppe, di uno scolare di Raffaello, II, 223 - disegno di Raffaello per l'Incendio di Borgo, II, 300 - disegno di Raffaello per la Conversione di Saulo, II, 323 - studio che sembra di Raffaello per la figura di San Paolo, II, 353 - due disegni raffaelleschi per il San Paolo che predica ad Atene, II, 357 - disegno del Franciabigio attribuito a Raffaello, III, 15 - disegno per la Psiche, della maniera di Giulio Romano, III, 142 - disegno raffaellesco per la Battaglia di Costantino, III, 195 - disegno di Giulio Romano per la Madonna della Rosa, III, 227 - copia di un disegno di Raffaello per la Trasfigurazione, eseguita dal Penni, III, 250 - disegno per il Mosè, della maniera dello stesso, III, 251 - disegno raffaellesco per la Risurrezione delle Logge Vaticane, II, 336 - schizzo di Raffaello per il Ratto d'Elena, III, 371 - disegno per il Ratto d'Elena attribuito a Raffaello, III, 379.
Chigi Agostino: celebra il Perugino, I, 47 - protegge Raffaello ed il Peruzzi, II, 135 - fa dipingere Raffaello nel suo palazzo, II, 225 - fa dipingere Raffaello nella cappella Chigi in S. Maria della Pace, II, 257 - fa eseguire a Raffaello il progetto per la cappella Chigi in S. Maria del Popolo, II, 290 - fa costruire le stalle Chigi, II, 290, 291 - fa eseguire i mosaici della Cappella Chigi a S. Maria del Popolo in Roma, III, 25.
— Diana: incide una stampa da un disegno di Giulio Romano rappresentante il Riscatto del cadavere di Patroclo, III, 278.
— Fabio: sue notizie degli amori di

Raffaello, II, 225 - sua descrizione della Cappella Chigi a S. Maria del Popolo in Roma, III, 29 - sua descrizione della Fornarina di Raffaello, III, 80.
Chigi Mariano, I, 47, 111.
— Sigismondo, II, 9, 11; III. 29.
Ciani (De') Raffaele di Tommaso, II, 11.
Ciarla Magia, I, 12.
— Simone: lettera che Raffaello gli scrisse nel 1514, II, 230.
Cibo Innocenzio: è forse il cardinale ritratto da Raffaello, ora nel museo di Madrid, III, 133 - promuove la rappresentazione dei *Suppositi* dell'Ariosto, facendo eseguire le decorazioni da Raffaello, III, 169.
CITTÀ DELLA PIEVE, 249.
CITTÀ DI CASTELLO: lo stendardo, I, 103 - lo Sposalizio di Raffaello, I, 106 - Trinità e Crocifissione di Raffaello, I, 106 - Chiesa di S. Agostino, I, 120 - altri quadri di Raffaello, I, 128 - Galleria Comunale, I, 137, 139
— *Chiesa dei SS. Apostoli:* l'Incoronazione di S. Nicola da Tolentino, I, 140.
Claudio Inglesio Gallo, I, 241.
Clemente III: è ritratto in figura di papa Silvestro nella sala di Costantino, III, 190, 342, 345 - paga 20,000 ducati per gli arazzi della seconda serie, III, 352.
COLBORDOLO, I, 5.
Colonna Ascanio, connestabile di Napoli: sposa Giovanna d'Aragona, III, 117.
— Pompeo, cardinale: commette a Raffaello il San Giovanni Battista, III, 241.
Colonna Traiana: studiata da Raffaello, II, 349.
COLWORTH, *Collezione Hollingworth Magnaic:* ritratto di Lorenzo de'Medici attribuito a Raffaello, III, 100.
Conti Sigismondo: commette a Raffaello la Madonna di Foligno, II, 183.
COPENHAGEN, *Galleria:* copia della predella del Vaticano, I, 161.
Cornia (Della) Antonio, III, 28.
Corniole (Dalle) Giovanni, I, 249.
CORSHAM, *Collezione Melthuen:* copia antica della Madonna dell'Impannata di Raffaello, II, 198.
Cort Cornelio, incisore olandese: incide il ritratto del Vincidor dipinto dal Durero, III, 339.
Cortese Gregorio, cardinale: chiede invano a Raffaello di decorargli il refettorio del suo monastero in Modena, III, 49.
CORTONA: dipinto del Signorelli, I, 329.
Costabili Bernardo, vescovo di Adria, agente del duca di Ferrara a Roma: sue lettere al duca e notizie intorno ai lavori di Raffaello, III, 50 - sue notizie intorno al ritratto di Lorenzo de' Medici, III, 100, 115 - sua ultima lettera al duca di Ferrara con notizie sulle ricerche d'antichità fatte da Raffaello, III, 164.
Costantino il Grande: suo ritratto in bronzo monocromo nella Camera dell'Incendio di Borgo in Vaticano, III, 62.
Credi (Lorenzo di), I, 249.
Crescenzio Antonello, III, 98.
Cronaca architetto, I, 250.
Cronaca rimata di Giovanni Santi, I, 15.

D

David di Michelangelo: copiato in un disegno raffaellesco, II, 327.
DARMSTADT, *Galleria:* l'Arcangelo Michele, copia di una figura del Perugino erroneamente attribuita a Raffaello, III, 406 - copia del San Giovanni Battista degli Uffizi, III, 242.
Dei (Famiglia), I, 392.
Dolce Lodovico, autore del «Dialogo della pittura», II, 187.
Domenico Veneziano, I, 81, 88.
Donatello, I, 66, 86, 250, 287.
Doni Agnolo e Maddalena: loro ritratti dipinti da Raffaello, I, 234 - Maddalena, I, 273.
— Dono, III, 400.
Dossi Dosso, 187.
DOWNHILL (Irlanda): gruppo in marmo del putto dormente sul delfino imitato da un disegno di Raffaello, III, 35.
DRESDA, *Museo:* replica d'un disegno di Raffaello per la Strage degl'Innocenti, II, 132 - copie di alcuni degli arazzi del Vaticano, II, 361 - schizzo disegnato probabilmente da Giulio Romano per un bronzo, III, 46 - Madonna di S. Sisto di Raffaello, III, 65 - copia della S. Cecilia di Raffaello attribuita a D. Calvaert, III, 79 - disegno per il Martirio di Santa Cecilia. III, 209 - tondo con la copia della Madonna della Rosa, III, 228.
DUBLINO, *Galleria Nazionale:* copia della Madonna del divino amore, di un imitatore di Giulio Romano, II, 193.
Duccio Senese, II, 17.
Duglioli dell'Olio Elena: fa costruire la cappella di S. Cecilia a S. Giovanni in Monte, III, 72.
DULWICH, *Galleria:* San Francesco e Sant'Antonio, dipinti raffaelleschi, I. 240.
Durero Alberto, I, 69; II, 125, 302, 339.
DÜSSELDORF, *Accademia:* studio attribuito a Raffaello, I, 171 - disegno di Raffaello per l'Incendio di Borgo, II, 299 - disegno raffaellesco per l'Adamo ed Eva delle Logge Vaticane, III, 273 - disegni di Raffaello per l'Incoronazione di Carlomagno, III, 54.

E

Ercolani Vincenzo: si fa dipingere da Raffaello la Visione di Ezechiele, III, 85.
ESCURIALE: antica copia della Trasfigurazione, nella sagrestia, III, 263.

Eusebio da San Giorgio, I, 59, 75, 217; III, 400.

F

Fancelli Chiara, moglie del Perugino, I, 70.
— Luca. I. 70.
Fano, *Chiesa di S. Maria Nuova:* quadro d'altare dipinto dal Perugino, I, 29 - predella. I. 106, 152.
— *Chiesa dell'ospedale:* la Vergine del Garofano, I, 21
Farnese Alessandro, cardinale: acquista la Madonna del divino amore di Raffaello, II, 191.
Fasolo Bernardino, III, 120.
Federigo II di Montefeltro: sue relazioni cogli artisti. I, 7, 8 - fa venire ad Urbino artisti fiamminghi, I, 9, 80 - avanzi delle decorazioni della sua biblioteca, I, 10, 81 - sua morte, I, 13.
Federigo II, duca di Mantova: chiede in dono a Leone X il suo ritratto, III, 130.
Ferdinando il Cattolico: suo ritratto in bronzo monocromo nella Camera dell'Incendio di Borgo in Vaticano, III, 62.
Fermo da Caravaggio. II. 358.
Ferrari Gaudenzio, III, 147, 311.
Filippo IV re di Spagna: compera lo Spasimo di Sicilia di Raffaello, III, 96.
Fiorenzo di Lorenzo, I, 23, 155.
Firenze, *Accademia:* l'Assunzione di Vallombrosa del Perugino, I, 37 - il Cristo nell'Orto del Perugino, I, 241 - la Pietà dello stesso, I, 242 - la Deposizione del Lippi e quella del Perugino, I, 244 - copia della Madonna del Velo, I, 376 - quadretto della Trasfigurazione di Taddeo Gaddi, III, 248 - cartoni di Fra Bartolommeo per il San Pietro e il San Paolo, III, 404.
— *Casa Molini:* il Putto di marmo scolpito da Pietro Stella sul modello di Raffaello, III, 34.
— *Casa Tognarelli:* la Vergine della Redenzione, che si può attribuire a Cesare da Sesto, III, 396.
— *Chiesa di S. Lorenzo:* sua ricostruzione affidata da papa Leone X a Michelangelo, III, 39.
— *Chiesa di S. Maria del Fiore:* il campanile di Giotto, I, 138.
— *Chiesa di S. Maria Novella:* la Predicazione di Giovanni, del Ghirlandaio, I, 246 - l'Epifania del Botticelli, I, 304 - affreschi del Ghirlandaio, II, 17, 77 - volta della cappella Strozzi dipinta da Filippino Lippi, II, 42 - il Diluvio dipinto da Paolo Uccello, III, 277.
— *Chiesa di S. Maria de' Servi:* la Deposizione del Perugino, I, 243.
— *Collezione Kennedy Laurie:* copia della Madonna del Popolo di Raffaello, II, 121.
— *Collezione Panciatichi:* copia antica della predella di Leight Court di Raffaello, I, 244.
Firenze, *Convento di S. Maria Maddalena dei Pazzi:* affreschi del Perugino, I, 27.
— *Galleria Corsini:* copia della Madonna di casa Canigiani, I, 307 - cartone di Raffaello per il ritratto di papa Giulio II, II, 112 - copia del Violinista di Raffaello, III, 125.
— *Galleria Pitti:* la Madonna del Granduca, I, 252 - ritratti di Maddalena e di Agnolo Doni, I, 274, 275 - la Madonna del Baldacchino, I, 403 - replica del ritratto di papa Giulio II dipinto da Raffaello, della maniera di Giovanni da Udine, II, 114 - Madonna dell'Impannata di Raffaello, II, 190, 195 - la Madonna della Seggiola di Raffaello. II, 265 - ritratto di Tommaso Inghirami dipinto da Raffaello, II, 270 - ritratto del cardinal Bibbiena dipinto da Raffaello, III, 12 - la Visione d'Ezechiele di Raffaello, III, 85 - ritratto di Leone X fra due cardinali dipinto da Raffaello, III, 125 - copia della Sacra Famiglia sotto la quercia, III, 224 - ritratto di donna gravida attribuito a Raffaello, della maniera di Ridolfo Ghirlandaio, III, 421 - ritratto di donna velata attribuito a Raffaello, III, 421.
— *Galleria degli Uffizi:* Disegno a penna del Perugino, I, 53 - disegno di S. Caterina, I. 93 - Bacco disegnato da Raffaello, I, 103 - disegno di Raffaello per la libreria di Siena, I, 181 - disegno da attribuirsi a Raffaello, I, 230 - suoi studii per il Bambino Gesù, I, 236 - suoi disegni per la Madonna del Granduca, I, 252 - la Madonna del Cardellino, I, 262 - disegno di Madonna, I, 279 - disegno del San Giorgio, I, 287 - il ritratto di Raffaello, I, 289 - disegno per la Deposizione, I, 325 - schizzo per la Sacra Famiglia coll'Agnello, I, 355 - disegno per la Madonna di Bridgewater, I. 366 - studio per una Venere Anadiomene, I, 368 - disegno per la Madonna di casa Colonna, I, 371 - disegno per la Madonna Esterhazy, I, 392 - disegno di Raffaello per l'Apollo e Marsia, II, 20 - Adorazione de' Magi di Leonardo, II, 31 - disegno erroneamente attribuito a Raffaello, II, 81 - replica del ritratto di papa Giulio II dipinto da Raffaello, di carattere del Penni, II, 114 - disegno fiorentino dell'Eterno che apparisce a Noè, II, 154 - disegno raffaellesco per la Liberazione di San Pietro, II, 158 - copie di ritratti dipinti dal Bramantino, eseguite da Raffaello e da Giulio Romano, II, 164 - disegno per la Liberazione di San Pietro, eseguito probabilmente da uno scolare di Raffaello, II, 223 - disegno di Raffaello per la figura del profeta Daniele, II, 247 - disegno di Raffaello

per la Madonna del Pesce, II, 262 - disegno della fabbrica di San Pietro quale era nei primi anni del secolo XVI, II, 286 - disegno della pianta della cappella Chigi in S. Maria del Popolo, eseguito da Raffaello, II, 290, 366 - due disegni del San Gallo, II, 290, 366 - disegno di Raffaello per l'Incendio di Borgo, II, 300 - disegno della Pesca miracolosa, d'epoca posteriore, II, 316 - copia d'un disegno del Penni per la Consegna delle chiavi a San Pietro, II, 333 - bassorilievo antico rappresentante il sacrificio d'un toro, studiato da Raffaello, II, 349 - disegno di tempietto rotondo, indicato come di mano di Bramante, II, 354 - disegno raffaellesco per il San Paolo che predica ad Atene, II, 356 - copia del ritratto di Giuliano de' Medici dipinto da Raffaello, attribuita ad Alessandro Allori, III, 5 - altra copia fiorentina dello stesso ritratto, nel corridoio tra questa galleria e il palazzo Pitti, III, 6 - disegno del Dosio rappresentante la piramide sul mausoleo di Agostino Chigi a S. Maria del Popolo in Roma, III, 29 - il gruppo del Laocoonte scolpito da Baccio Bandinelli, III, 39 - disegno della così detta Anima dannata di Michelangelo, III, 93 - disegno di Raffaello per lo Spasimo di Sicilia, III, 96 - copia del ritratto di Lorenzo de' Medici, della scuola del Bronzino, III, 102 - studio di Raffaello per la Sacra Famiglia del Louvre, III, 114 - la Visitazione, di Mariotto Albertinelli, III, 235 - il San Giovanni Battista, dipinto da Giulio Romano, III, 238 - disegno di Raffaello per questo quadro, III, 240 - copia d'un disegno raffaellesco per l'Eterno delle Logge Vaticane, III, 271 - disegno per il Mosè che fa scaturire le acque, delle Logge Vaticane, e copia del medesimo, III, 304 - disegno raffaellesco per l'Adorazione del vitello d'oro delle Logge Vaticane, III, 309 - la Madonna del Pozzo, forse da attribuirsi al Franciabigio, III, 409 - due disegni raffaelleschi di Madonne, III, 411 - creduto ritratto della Fornarina attribuito a Raffaello, della maniera di Sebastiano del Piombo, III, 419.

— *Loggia dei Lanzi:* gruppo dell'Aiace e Patroclo, III, 277.

— *Palazzi Nasi e Pecori-Giraldi* costruiti su disegni di Baccio d'Agnolo, I, 251.

— *Palazzo del Podestà:* ritratto di Dante dipinto da Giotto, II, 92.

— *Tribuna degli Uffizi:* ritratto di donna attribuito a Raffaello, III, 418.

Foliari (De') Pietro, segretario dei memoriali: suo ritratto nell'affresco dell'Eliodoro, II, 173.

Fondulo, III, 99.

Foppa Vincenzo, II, 3.

FOSSOMBRONE, I, 121.

Francesca (Della) Piero, I, 9, 85; III, 163.

Francesco I, duca di Ferrara: tenta invano di acquistare la Madonna di Foligno di Raffaello, II, 189.

Francesco I, re di Francia: prende ai suoi servigi Leonardo, III, 39 - è ritratto da Raffaello nella figura di Carlomagno per l'affresco di una delle Camere del Vaticano, III, 40, 53.

Francesco di Giorgio, I, 10.

Francia, vedi Raibolini.

Franciabigio, III, 409, 414.

FRANCOFORTE. *Collezione Staedel:* studio di Raffaello, I, 78 - schizzo per la Madonna Ansidei, I, 227 - schizzo di una testa del Bambino, I, 256 - schizzo di Raffaello per la Disputa, II, 37, 39 - disegno del Diogene della Scuola d'Atene, II, 76 - schizzo del Giustiniano che pubblica le Pandette, di dubbia autenticità, II, 105 - disegno raffaellesco per il Sacrificio di Noè delle Logge Vaticane, III, 280 - la Vergine del conte Bisenzio di Dono Doni o di Eusebio da San Giorgio, III, 399.

Fulvio Andrea: ricerche dell'antica topografia di Roma, III, 162.

G

Gaddi Taddeo, III, 248.

Gagini Antonio, III, 99.

Garofalo, vedi Tisi.

Gavari (Famiglia), I, 131.

Genga Girolamo, II, 211.

GENOVA, *Casa Peirano:* copia della Madonna di casa D'Alba di Raffaello, II, 139.

Germanello Angelo: annunzia a Federico Gonzaga la morte di Raffaello, III, 267.

GHENT, *Collezione Van Hanselaer:* copia della Madonna di casa Tempi, I, 278.

Gheri Goro: sue notizie intorno ai lavori di Raffaello, III, 103 - protegge il fratellastro di Raffaello, III, 184.

Ghirlandaio, vedi Bigordi.

GINEVRA, *Museo:* copia della Madonna del Cardellino, I, 265.

Giocondo (Fra), II, 276, 285.

Giorgione, vedi Barbarelli.

Giotto, I, 6, 138, 310; II, 14, 17, 77, 92, 248.

Giovanni da Lione, III, 192, 347, 352.

Giovanni di Pietro Spagnuolo, detto lo Spagna, I, 75, 338; III, 208, 407, 432.

Giovanni da Udine, II, 51, 114, 174, 299, 314, 331, 333; III, 21, 31, 59, 62, 78, 144, 150, 205, 215, 279, 329, 375, 381.

Giovanni (Fra) da Verona, II, 101.

Giovio Paolo, I, 3.

Giovio (Monsignor): pone nel suo museo a Como delle copie di ritratti dipinti dal Bramantino, eseguite da Raffaello e da Giulio Romano, II, 164.

Girolamo detto Fracasso, II, 11.

Giudizio di Paride, di Marcantonio, II, 359.

Giulio II papa: protegge le arti, II,

5 e seg. - accenni alla ricostruzione di S. Pietro in pitture di Raffaello, II, 26 - sua lite con Michelangelo, II, 108 - suoi ritratti dipinti da Raffaello, II, 112 - copie di essi, II, 117 - suoi ultimi giorni, II, 218 - sua morte, II, 211.
Giulio Romano, vedi Pippi.
Giusto di Ghent, I, 9, 66, 80, 81.
Gobelin, II, 362.
Gonzaga Agostino: parla in una lettera d'un quadretto promesso da Raffaello a Isabella Gonzaga, III, 46.
— Eleonora, I, 191.
— Elisabetta, I, 15.
— Federico: si fa ritrarre da Raffaello, II, 209.
— Isabella: opere d'arte da lei raccolte; quadro promessole da Raffaello, III, 46 - fa eseguire disegni per un mausoleo da innalzarsi al marchese di Mantova, III, 184.
— Lodovico, I, 18.
Goritz Giovanni, protonotario apostolico: commette a Raffaello l'affresco del profeta Isaia, II, 202.
GOTHA: *Gabinetto delle stampe:* disegno di Raffaello per la Pietà, III, 397.
Gozuti Benedetto, II, 11.
Gozzoli Benozzo, I, 29, 146.
GRADARA, *Chiesa:* Madonna col Bambino di Giovanni Santi, I, 21.
Granacci Francesco, I, 250; II, 4, 5; III, 408.
Grassis (De) Paride: suo « Diario », citato passim.
Gruner Lodovico: incide il ritratto di un cardinale dipinto da Raffaello, III, 132.
GUBBIO, *Collezione Ranghiacci:* disegno raffaellesco per l'Eterno delle Logge Vaticane, III, 270.
Guidi Giovanni (Masaccio), I, 31, 246, 250; II, 347, 353; III, 274.
Guidubaldo, duca d'Urbino, I, 13 e seg., 83, 195, 285.

H

HAMPTON COURT, *Galleria:* copia della Sacra Famiglia sotto la quercia, III, 225.
HARLEM, *Collezione Teyler:* disegno della Conversione di Saulo, di dubbia autenticità, II, 323 - disegno della maniera di Giulio Romano per la Santa Margherita, III, 232 - disegno per la Raccolta della manna delle Logge Vaticane, di dubbia autenticità, III, 307 - altro parimente dubbio per il Giosuè che rivolge la parola agli Israeliti, III, 321 - tre disegni con le copie di parti dell'arazzo rappresentante la Strage degl'Innocenti, III, 362.
HOLKHAM NORFOLK, *Collezione Leicester:* due schizzi raffaelleschi, III, 167.

I

Ibi, I, 75.
INCE, *Galleria Blundell:* copia della Madonna del Garofano, I, 362.
Indaco, II, 4.
Ingegno (L'), I, 33.
Inghirami Tommaso, soprannominato il Fedra: si fa ritrarre da Raffaello, II, 270.
Innocenzo VIII: fa costruire la villa Magliana, III, 206.
Innocenzo da Imola, II, 193, 265.

K

KEDDLESTON HALL: copia della Madonna del Passeggio, dipinto raffaellesco, III, 387.
KENSINGTON *Museo:* vecchia copia della Madonna dei Candelabri di Raffaello, II, 265 - cartone di Raffaello per la Pesca miracolosa, II, 316 - cartone per l'arazzo rappresentante Cristo che consegna le chiavi a Pietro, II, 331 - cartone per il San Pietro che guarisce uno storpio, II, 337 - cartone per la Morte di Anania, II, 341 - cartone per la Cecità di Elima, II, 345 - cartone per il San Paolo a Listra, II, 348 - cartone per il San Paolo che predica ad Atene, II, 353 - ritratto di un giovane creduto Raffaello ed a lui attribuito, III, 429.
KINGSTON LACY, *Collezione Bankes:* la Vergine tra le rovine, dipinto di scuola raffaellesca, III, 384.
Knoller Martin, III, 391.
KYBURG (Svizzera), *Collezione Rothpletz:* copia della Madonna del Popolo di Raffaello, II, 123.

L

Landino Matteo, III, 35.
Laocoonte: rinvenimento del gruppo, II, 63 - copia eseguita da vari artisti sotto la direzione di Raffaello, II, 63.
Lecchi Giuseppe, I, 170.
LEIGHT COURT, *Galleria Milles:* la Via del Calvario di Raffaello, I, 242.
Leno Giuliano, tesoriere e contabile della fabbrica di San Pietro, II, 283.
Leonardo da Vinci, I, 23, 215, 217, 251, 256, 258, 273; II, 18, 19, 31, 32, 34, 35, 37, 40, 55, 77, 321, 360, 363; III, 37, 38, 43, 77, 120, 198, 323, 364.
Leone III papa: sue relazioni con Carlomagno, III, 52.
Leone X: è proclamato papa; decorazioni per la processione alla basilica Lateranense, II, 211 - è ritratto da Raffaello nell'affresco dell'Attila, II, 218 - si lagna con Agostino Chigi della negligenza di Raffaello, II, 228 - sua amicizia per Tommaso

Inghirami, II, 270 - sue relazioni con Raffaello, II, 274 e seg. - lo nomina architetto della fabbrica di San Pietro, II, 278 - gli fa dipingere la Camera dell'Incendio di Borgo, II, 292 - è ritratto da Raffaello nell'Incendio di Borgo, II, 295; nella Battaglia d'Ostia, II, 309 - fa eseguire da Raffaello i cartoni per gli arazzi della Cappella Sistina, II, 313 - manda nelle Fiandre Tommaso Vincidor per far eseguire degli arazzi da donare ad Enrico VIII d'Inghilterra, II, 334 - ordina di comperare marmi e pietre per la fabbrica di San Pietro, III, 1 - firma la pace di Bologna dopo la sconfitta di Marignano, III, 36 - fa venire a Firenze Raffaello per discutere con Michelangelo e Leonardo sul compimento della chiesa di San Lorenzo, III, 37 - è ritratto da Raffaello nell'affresco dell'Incoronazione di Carlomagno, III, 53; e in quello del Giuramento di Leone III papa, III, 59 - suo ritratto fra due cardinali dipinto da Raffaello, III, 125 - fa dipingere da Raffaello le Logge Vaticane, III, 148 - gli fa ispezionare le antichità di Roma, III, 161 - assiste alla rappresentazione dei *Suppositi* dell'Ariosto, III, 169 - commette nuovi lavori a Raffaello, III, 185 - fa eseguire dei lavori nella villa Magliana, III, 207.

Lettera di Raffaello a Baldassarre Castiglione, II, 229.

— di Raffaello allo zio Ciarla, II, 230.

— di Raffaello al Francia, III, 40.

LILLA, *Museo* Studio peruginesco, I, 62 - disegno di Raffaello, I, 118 - suoi disegni per l'Incoronazione di S. Nicola da Tolentino, I, 141 - suoi studii per l'Assunzione, I, 146 - disegni attribuiti a Raffaello, I, 170 - suoi disegni in relazione con la Madonna Ansidei, I, 228, 229 - altro suo disegno di una Madonna, I, 233 - disegno per la Madonna della Palma, I, 298 - per la Madonna di casa Niccolini, I, 381 - per la Madonna del Baldacchino, I, 398 - disegno per Domenico Alfani, I, 406 - disegno di Raffaello per la Teologia, II, 21 - disegno di Raffaello per la Poesia, II, 24 - studio di panneggiamento di Raffaello, II, 54 - disegno d'una figura della Scuola d'Atene di Raffaello, II, 76 - disegno in connessione con gli studi d'Apollo, di dubbia autenticità, II, 80 - disegno di Raffaello per una figura di poeta, II, 88 - disegno di Raffaello per le mani e per l'abito dell'Omero, II, 93 - studio dello stesso per i piedi dell'Ovidio, II, 94 - disegno dell'Apollo, II, 94 - schizzi di Raffaello per la Sacra Famiglia, II, 120 - disegno di Raffaello per la Madonna di casa D'Alba ed altri due schizzi, II, 141 - disegno per la Madonna di Foligno, II, 189 - disegno di un angelo in atto di volare al profeta Giona, eseguito da Raffaello, II, 248 - disegno di Raffaello per la Madonna dei Candelabri, II, 265 - disegni per l'Incendio di Borgo attribuiti a Raffaello, II, 301 - disegno di Raffaello per la Battaglia d'Ostia, II, 305 - disegno di Raffaello per uno dei mosaici della Cappella Chigi a S. Maria del Popolo in Roma, III, 30 - testa di ragazza modellata in cera, erroneamente attribuita a Raffaello, III, 35 - disegno raffaellesco per la Madonna della Perla, III, 221 - disegno di Raffaello per il San Giovanni Battista, III, 240 - disegno raffaellesco per l'arazzo dell'Ascensione di Cristo, III, 368.

LIONE, *Museo:* L'Ascensione del Perugino, I, 28.

Lionello da Carpi: commette a Raffaello la Madonna del divino amore, II, 190.

Lippi Filippino, I, 29, 66; II, 42, 347, 353.

— Filippo, I, 244.

LIVERPOOL, *Collezione Roscoe:* disegno per il Ritrovamento di Mosè delle Logge Vaticane, III, 300 - copia del disegno per il Passaggio del Mar Rosso, III, 303.

— *Istituto Reale:* copia della Madonna del divino amore, attribuita ad Innocenzo da Imola, II, 193.

Lomazzo Giovanni Paolo, I, 263, 283.

LONDRA, *Accademia:* copia del Violinista di Raffaello, III, 125.

— *Collezione Baring:* Madonna col Bambino dello Spagna, III, 406.

— *Collezione Bute:* Madonna della maniera di Camillo Procaccini, III, 405.

— *Collezione Burdett Coutts:* l'Orazione nell'Orto di Raffaello, I, 240.

— *Collezione Dawson:* la Pietà di Raffaello, I, 242.

— *Collezione Dudley:* la Crocifissione di Città di Castello, I, 113, 128 - le Tre Grazie, I, 193, 208.

— *Collezione Ellesmere:* la Madonna del Passeggio, della maniera del Penni, III, 387.

— *Collezione Fenton:* copia a rovescio di un disegno raffaellesco della Venere Anadiomene, III, 20.

— *Collezione Fuller Maitland:* ritratto di donna, di scuola raffaellesca, III, 430.

— *Collezione Grafton:* ritratto di Ferry Carondelet, dello stile di Lorenzo Lotto, III, 426.

— *Collezione Grosvenor:* copia della Madonna del Velo, 377 - copia della Madonna Aldobrandini di Raffaello, II, 144 - cartone per la Madonna del divino amore di Raffaello, II, 193 - disegno per una Sibilla, di dubbia autenticità, II, 251.

— *Collezione Hope:* copia del San Michele di Raffaello, III, 108.

— *Collezione Malcolm:* disegno di Eusebio da San Giorgio, I, 59 - disegno di quattro cardinali, di Raffaello, I, 183 - sei figure disegnate da Raffaello, I, 190 - disegno di giovane donna, di Raffaello, I, 229 - disegno

di Raffaello per la Deposizione, I, 316, 327, 328 - disegno per la Madonna della Perla, della maniera di Giulio Romano, III, 220 - disegno per la Trasfigurazione detto di Raffaello, III, 251.
LONDRA, *Collezione Mitchell:* disegno raffaellesco per l'arazzo della Resurrezione, III, 365.
— *Collezione Rogers e Birchall:* disegni di Raffaello, I, 100, 271.
— *Collezione Waters:* il Martirio, di Raffaello, I, 126.
— *Galleria Bridgewater:* la Madonna della Palma, I, 296, 364 - copia della Vergine del Diadema di Raffaello, II, 150.
— *Galleria Rogers:* Madonna già di casa Orléans di Raffaello, II, 145.
— *Galleria Nazionale:* Madonna di Giovanni Santi, I, 21 - la Madonna della Certosa di Pavia, dipinta dal Perugino, I, 36, 54 - la Visione del cavaliere, di Raffaello, I, 196, 201 - la Santa Caterina di Raffaello, I, 226, 358 - il Cristo nell'Orto di Raffaello, I, 241 - la Santa Caterina di Raffaello, II, 20, 23 - copia del ritratto di Giulio II dipinto da Raffaello, II, 117 - Madonna di casa Aldobrandini di Raffaello, II, 143 - disegno copiato dalla Madonna di San Sisto, III, 71 - il Bacco e Arianna di Tiziano, III, 183 - cartone raffaellesco per l'arazzo della Strage degli Innocenti, III, 359 - tavola d'altare del Perugino, III, 406.
— *Museo Britannico:* disegno di Raffaello per la Incoronazione della Vergine, I, 147 - disegni attribuiti a Raffaello, I, 161 - disegno di Madonna, I, 279 - preteso ritratto di Raffaello, I, 290 - suo disegno per la Deposizione, I, 321 e seg. - disegno per la Madonna di Bridgewater, I, 366 - disegno per la Madonna di casa Colonna, I, 369 - disegno di Madonna, I, 381 - disegno a contorno di Raffaello, II, 59 - schizzi a penna di combattenti di Raffaello, II, 83 - disegno di Raffaello per una figura di poeta, II, 87 - disegno di Saffo attribuito a Raffaello, II, 96 - disegno con studio di putti, della stessa mano del disegno prima nominato, II, 121 - schizzo della Strage degli Innocenti, dello stile di Polidoro, II, 132 - disegno della moglie di Noè coi figli, attribuibile a Marcantonio, II, 154 - disegno per la Madonna del Pesce, non di Raffaello, II, 263 - disegno dello stesso per la Madonna dei Candelabri, II, 265 - disegno raffaellesco per il San Giovanni Battista, III, 244 - disegno di Raffaello per la Trasfigurazione, III, 250 - disegno raffaellesco per il Sogno di Giacobbe delle Logge Vaticane, III, 288 - disegno con la copia dell'arazzo della Strage degl'Innocenti, III, 362 - disegni di putti di Raffaello, III, 373.
Lorenzetti Ambrogio, II, 14.
Lorenzetto, vedi Lotti Lorenzo.
LORETO, *Santa Casa:* copie degli arazzi del Vaticano, II, 362.
— *Santa Maria:* copia della Madonna del Popolo di Raffaello, II, 123.
— *Sala del Tesoro:* copia della Madonna del Garofano, I, 362.
Lotario imperatore: suo ritratto in bronzo monocromo nella Camera dell'Incendio di Borgo in Vaticano, II, 62.
Lotti Lorenzo, detto Lorenzetto, III, 29, 33, 155, 269.
Lotto Lorenzo, II, 3, 11, 12; III, 427.
LUCCA, *Casa Spada:* Madonna del Garofano, I, 360.
— *Casa Compagni de' Nobili:* Madonna col Bambino, dello stile di Giulio Romano, III, 286.
Chiesa di San Romano: la Maestà, di Fra Bartolommeo, II, 53.
Luciani Sebastiano, detto del Piombo, I, 3, 85; II, 121, 236, 310, 311; III, 8, 28, 112, 121, 187, 244, 340, 419.
LÜTZSCHENA, *Collezione Speck-Sternburg:* copia della Madonna del Garofano, I, 361 - copia del ritratto di Giovanna d'Aragona, III, 119.

M

MADRID, *R. Accademia di Belle Arti:* copia dello Spasimo di Sicilia di Raffaello eseguita da Juan Carreño, III, 98.
— *Ex Museo del convento della S. Trinità:* copia del Violinista di Raffaello, III, 125.
— *Museo:* Sacra Famiglia coll'Agnello, I, 353, 355 - copia della Madonna dell'Impannata di Raffaello, II, 198 - la Madonna del Pesce di Raffaello, II, 258 - preteso ritratto del cardinal Bibbiena, III, 12 - copia dei ritratti del Navagero e del Beazzano dipinti da Raffaello, III, 14 - copie a colori dei mosaici della Cappella Chigi a S. Maria del Popolo in Roma, III, 30 - lo Spasimo di Sicilia di Raffaello, III, 89 - ritratto d'un cardinale dipinto da Raffaello, III, 132 - il Baccanale di Tiziano, III, 183 - la Madonna della Perla, III, 218 - la Sacra Famiglia sotto la quercia, III, 222 - la Madonna della Rosa, III, 221, 225 - la Santa Margherita di Tiziano, III, 233 - la Visitazione di Giulio Romano e del Penni, III, 235 - copia della Trasfigurazione di Raffaello, eseguita dal Penni, III, 262.
Malatesta (Famiglia), I, 14.
— Sigismondo, I, 6.
MANCHESTER, *Esposizione:* quadri attribuiti a Raffaello, III, 407, 408.
Manni Giannicola, I, 75; III, 399.
Mantegna Andrea, I, 66, 69, 70, 312; III, 367.
MANTOVA, *Palazzo del Te:* la Battaglia dei Giganti di Giulio Romano, II, 311, 358.

MANTOVA, *Museo:* Bassorilievo rappresentante le Gesta di Lucio Vero, II, 340.
Maratta Carlo, II, 170, 176; III, 63, 136, 146.
Marck (De la) Eward, cardinale: dona a papa Paolo III l'arazzo della incoronazione della Vergine, III, 201.
Marone Andrea: è forse il Violinista ritratto da Raffaello, III, 123.
MARSIGLIA, *Museo:* la Famiglia di Maria, quadro del Perugino, I, 54 - tavola del Perugino, III, 409.
Masaccio, vedi Guidi.
Masolino da Panicale, I, 31.
Matarazzo cronista, I, 46, 98.
Medici (De') Cosimo: inventa l'anello con tre diamanti per lo stemma della sua famiglia, II, 328.
— Giovanni: è raffigurato nell' arazzo della Pesca Miracolosa, II, 320 - in quello del Saccheggio del palazzo Medici, e in quello rappresentante il suo ingresso in Firenze, II, 325, - altre volte nello zoccolo di un arazzo, II, 326.
— Giuliano: sua amicizia con Raffaello, II, 275 - suo ritratto eseguito da Raffaello, III, 3.
— Giulio: è ritratto da Raffaello con Leone X papa, II, 309; III, 125 - suo preteso ritratto a Madrid, III, 132 - fa fare da Raffaello il disegno della villa Madama, III, 210.
— Ippolito: è ritratto da Raffaello nell' affresco dell' Incoronazione di Carlo Magno, III, 57.
— Lorenzo il Magnifico: aggiunge le tre piume di struzzo allo stemma della propria famiglia, II, 328 - negoziatore di papa Leone X, III, 36 - è creato duca d' Urbino, III, 44 - suo ritratto eseguito da Raffaello, III, 99 - sue notizie intorno a lavori di Raffaello, III, 103 - porta a Francesco I il San Michele e la Madonna di Raffaello, III, 104.
— Ottaviano: fa eseguire da Andrea del Sarto una copia del ritratto di Leone X fra due cardinali dipinto da Raffaello, e la manda a Federigo II di Mantova invece dell'originale, III, 130.
— Pietro: è raffigurato nell'arazzo del Saccheggio del palazzo Medici, II, 325.
Melone Altobello, III, 417.
Melozzo da Forlì, I, 11, 23, 31, 86; II, 102.
Michiel Marcantonio: sue notizie dei lavori delle Logge Vaticane, III, 149, 266 - notizia della morte di Raffaello, III, 264.
Mignard, III, 108, 112.
MILANO, *Biblioteca Ambrosiana:* disegno per la Madonna di casa Canigiani, I, 308 - cartone della Scuola d'Atene di Raffaello, III, 73 - copia d' un disegno di Raffaello per la Strage degl' Innocenti, II, 132 - copia dell' affresco del profeta Isaia di Raffaello, II, 207 - copia d' una parte dell' Incendio di Borgo di Raffaello, II, 296 - disegno con la copia del San Michele di Raffaello, III, 108 - disegno per il Bacco, della maniera di Giulio Romano, III, 143 - disegno per la Battaglia di Costantino, della maniera di Giulio Romano, III, 197 - disegno con la copia dell'arazzo rappresentante la Incoronazione di Maria, III, 204 - studio raffaellesco per la Trasfigurazione, III, 251 - copia di disegno raffaellesco per il Giosuè che divide le terre delle Logge Vaticane, III, 317.
MILANO, *Casa Brocca:* la Madonna del Velo di Ridolfo del Ghirlandaio, I, 376.
— *Chiesa della Madonna delle Grazie:* il Cenacolo di Leonardo, I, 257.
— *Collezione Castelbarco:* ritratto di gentiluomo dipinto da Altobello Melone, III, 417.
— *Galleria di Brera:* lo Sposalizio della Vergine di Raffaello, I, 164 e seg. - copia della Madonna del Popolo di Raffaello, II, 122 - studio di Raffaello per la Sibilla Frigia, II, 250.
— *Galleria Poldi Pezzoli:* Trittico di Fra Bartolomeo della Porta, già attribuito a Raffaello, III, 399.
Mirandola (Della) Pico: annunzia a Isabella Gonzaga la morte di Raffaello, III, 265.
MONACO, *Biblioteca:* Diario di Paris de Grassis, I, 196.
— *Pinacoteca:* la Madonna di casa Tempi di Raffaello, I, 21, 276 - l'Ascensione del Perugino, alla quale collaborò Raffaello, I, 39 - la Madonna di casa Canigiani di Raffaello, I, 304 - ritratto di Bindo Altoviti dipinto da Raffaello, II, 199 - la Madonna della Tenda, II, 268 - Gabinetto delle stampe: disegno della Venere Anadiomene, eseguito da uno scolare di Raffaello, III, 20 - copia della Santa Cecilia di Raffaello, III, 80 - copia del ritratto di Giovanna d'Aragona, III, 120 - la Pietà, quadro di carattere fiammingo, riproducente una composizione di Raffaello, III, 396 - la Madonna di maniera fiamminga già attribuita a Raffaello, III, 398 - copia della Madonna dello Spagna nella collezione Baring a Londra, III, 407 - ritratto di giovane attribuito a Raffaello, III, 431 - testa di S. Giovanni Evangelista della maniera dello Spagna, III, 431 - testa di giovane di scuola fiorentina, III, 432.
Montagnani Pietro e Paolo: riproducono in incisione la Sala Borgia, III, 383.
Monte (Del) Antonio, cardinale: si adopera a far dipingere da Raffaello la Madonna di San Sisto; suo ritratto, III, 70.
MONTEFALCO, *Chiesa:* L'Assunzione di Benozzo Gozzoli, I, 146.
Montefeltro (Famiglia), I, 6, 191.
MONTEFIORENTINO, *Cappella Olivieri:* Madonna di Giovanni Santi, I, 22.

Montevarchi Roberto, I, 76.
MONTPELLIER, *Museo Fabre:* disegno di Madonna, I, 280 - studi a penna per la Disputa di Raffaello, II, 59 - copia del ritratto di Lorenzo de' Medici, della scuola dell'Allori, III, 101 - ritratto di giovane attribuito a Raffaello, III, 429.
Monte di Giovanni, I, 249.
Morris Moore, I, 155.
MOTTA DEL FRIULI, *Galleria Scarpa:* preteso ritratto del Tibaldeo che si vuole dipinto da Raffaello, ma che invece sembra di Sebastiano del Piombo, III, 8.
Munari Pellegrino da Modena, III, 1.2, 289, 321, 322.

N

NANCY, *Museo:* la Sacra Famiglia del Perugino, I, 35.
NAPOLI, *Casa del duca di Gagliati:* cartoncino della Strage degli Innocenti, erroneamente ritenuto di Raffaello, II, 132.
— *Chiesa di San Paolo dei Teatini:* sagrestia: antica copia della Madonna del Pesce di Raffaello, II, 260.
— *Chiesa di San Severino:* copia della Madonna di San Sisto di Raffaello, III, 71.
— *Collezione Santangelo:* la Sacra Famiglia d'incerto autore, III, 395.
— *Collezione Zir:* replica della Vergine tra le rovine della collezione Bankes, forse di Iacopo Siculo, III, 384.
— *Museo:* gemma medicea con la rappresentazione di Apollo e Marsia, II, 79 - imitazione della Madonna del Popolo di Raffaello eseguita da Sebastiano del Piombo, II, 121 - altra copia scadente, II, 123 - disegno di Raffaello per il Rogo ardente, II, 153 - la Madonna del divino amore di Raffaello, II, 190 - cartone della medesima, II, 193 - la Madonna della Gatta di Giulio Romano, II, 199; III, 222 - preteso ritratto del Tebaldeo attribuito a Raffaello, lavoro probabile del Salviati, III, 8 - ritratto del cardinale Passerini, dipinto fiorentino attribuito a Raffaello, III, 42 - copia della Madonna del Passeggio, III, 387.
Nasi Lorenzo, I, 251.
Navagero: suo ritratto dipinto da Raffaello, III, 13.
NEW-YORK, *Collezione Munro Novar:* la Madonna dei Candelabri di Raffaello, II, 263 - copia della Madonna della Rosa, III, 228.
Niccolò V (papa): stanze da lui fatte costruire in Vaticano, II, 8 - fonda la nuova tribuna del San Pietro, II, 26 e 27 - incarica il Rossellini d'ingrandire la basilica di San Pietro, II, 278.
Nogari Paris, III, 71.

O

Oddi (Famiglia), I, 44, 143.
— Maddalena incarica Raffaello di dipingere l'Incoronazione della Vergine, I, 143.
Orcagna Andrea, I, 106.
Orley (Van) Bernardo: falsa notizia che invigilasse l'esecuzione degli arazzi fatti su disegni di Raffaello ad Arras, II, 360.
ORVIETO, *Duomo:* affreschi del Signorelli, I, 129, 329.
OSTIA: battaglia fra le galere papali e i Saraceni nell'anno 849, II, 303.
OXFORD, *Christ Church College* (collezione Guise): disegno per l'affresco delle Sibille, eseguito probabilmente da uno scolaro di Raffaello, II, 244.
— *Collezione Guise:* parte del cartone per l'arazzo della Strage degli Innocenti, III, 360 - disegno di putti di Raffaello, III, 374.
— *Collezione Johnson:* disegno di Raffaello per la Strage degli Innocenti, II, 130,
— *Ex-collezione Wellesley:* preteso cartoncino di Raffaello, I, 113 - disegno peruginesco, I, 171.
— *Galleria:* schizzo raffaellesco per la figura di San Giuseppe, I, 67 - due schizzi di Raffaello per la Resurrezione della Galleria Vaticana, I, 90 - disegno di Raffaello per un cadavere, I, 100 - copia di un disegno attribuito a Raffaello, I, 104 - disegni di Madonne, I, 116 e seg. disegno di Raffaello per l'Incoronazione di San Nicola da Tolentino, I, 141 - disegni di Raffaello per l'Incoronazione della Vergine, I, 146, 149 - suoi disegni per la libreria di Siena, I, 185 - disegni per la Madonna Ansidei, I, 229, 232 - disegno per la Madonna del Granduca, I, 253 - disegni di Madonne, I, 269, 271 279, 281, 282 - disegno per il S. Giorgio, I, 286 - ritratto di giovanetto, I, 290 - disegno raffaellesco per la Madonna di casa Canigiani, I, 308 - studii per la Deposizione, I, 315, 319, 322, 325, 328, 330 - disegno della maniera di Timoteo Viti, I, 313 - disegni per l'affresco di San Severo, I, 344, 345 - schizzo di Madonna, I, 355 - studii per la Santa Caterina, I, 359 - disegno per l'Adorazione dei Pastori, I, 374 - schizzo per la Bella Giardiniera, I, 386 - schizzi di Raffaello per il Giudizio di Salomone, II, 17 - disegni di Raffaello per la Teologia e per l'Assunzione, II, 22 - disegno di Raffaello per la Disputa, II, 29, 30, 36, 37 - disegni d'Angeli di Raffaello, II, 52 - studii di fanciulli di Raffaello ed altri disegni dello stesso, II, 54 - schizzi di giovani in ginocchio per la Disputa, II, 58 - disegno di Raffaello

per la Scuola d'Atene, II, 75 - altro disegno per lo stesso affresco, II, 76 - disegno di Pallade di Raffaello, II, 80 - altro disegno di Raffaello per la Scuola d'Atene, II, 81 - schizzi di due ninfe di Raffaello, II, 84 - disegno raffaellesco del Parnaso, II, 87 - disegno di Melpomene di Raffaello, II, 95 - disegno raffaellesco per il Rogo ardente, II, 153 - disegno del Sacrificio d'Isacco della maniera di Giulio Romano, II, 154 - disegni di Raffaello per l'affresco dell'Eliodoro, II, 155 - disegni raffaelleschi per il Miracolo di Bolsena, II, 156, 178 - disegno raffaellesco per la Liberazione di San Pietro, II, 157 - disegno per l'affresco dell'Attila, II, 215 - disegno per la testa d'un cavallo, d'un seguace di Giulio Romano, II, 218 - disegno con la copia della figura allegorica della « Navigazione », II, 223 - copia d'un disegno di Raffaello per l'affresco delle Sibille, II, 250 disegni di Raffaello per lo stesso affresco, II, 251 - copie di disegni di Raffaello per l'Incendio di Borgo, II, 296, 300 - studi di Raffaello per la Battaglia d'Ostia, II, 303 - disegno da attribuirsi a Sebastiano del Piombo, II, 310 - replica di un disegno raffaellesco per la Pesca miracolosa, II, 316 - disegno dell'Entrata di Giovanni de' Medici in Roma, da attribuirsi al Penni, II, 321 - studio raffaellesco per la consegna delle chiavi a San Pietro, II, 334 - frammento di una copia del cartone per il San Pietro che guarisce uno storpio, II, 341 - disegno del San Paolo a Listra, II, 353 - disegni di Raffaello per i mosaici della Cappella Chigi a Santa Maria del Popolo in Roma, III, 25, 30 - disegni raffaelleschi per dei bronzi, III, 45 - quattro studi di elefanti di Giulio Romano, III, 47 - disegno per il ritratto di Leone X, d'autore incerto, III, 131 - disegno di Raffaello per la Venere e Psiche della Farnesina, III, 140 - schizzo di Raffaello per la Battaglia di Costantino, III, 194 - disegno di Raffaello per l'arazzo della Incoronazione della Vergine, III, 202 - disegno della testa e del collo di Sant'Anna, della maniera di Andrea Del Sarto, III, 221 disegno di Raffaello per la Trasfigurazione, III, 250 - schizzo raffaellesco per il Diluvio delle Logge Vaticane, III, 278 - disegno per il ritorno di Giacobbe nella Cananea, della maniera del Penni, III, 292 - disegno del Giuseppe condotto innanzi a Faraone, della maniera dello stesso, III, 297 - disegno raffaellesco per il Ritrovamento di Mosè delle Logge Vaticane, e copia dell'affresco stesso, III, 299 - copia del disegno per il Mosè che fa scaturire le acque, III, 304 - due disegni raffaelleschi con la Betsabea davanti a David, III, 329 - disegno di Raffaello per il Cenacolo, III, 334 - disegno raffaellesco rappresentante i preparativi di una cena o d'un sacrifizio, III, 337 - disegno del Penni per la Carità della Sala di Costantino, III, 349 - due schizzi raffaelleschi per l'arazzo dell'Adorazione dei Magi, III, 356 - disegno per l'arazzo della Presentazione al tempio, della maniera del Penni, III, 357 - disegno raffaellesco per l'arazzo della Resurrezione ed altro disegno, III, 365 - disegno raffaellesco per l'arazzo del Cristo in Emaus, III, 367 - sedici frammenti di cartoni per gli arazzi, III, 370 - schizzo di Raffaello per il Ratto di Elena, III, 371, 379 - disegni di putti di Raffaello, III, 374.

P

Pace (De) Luigi, mosaicista: eseguisce su disegni di Raffaello i mosaici della Cappella Chigi a S. Maria del Popolo in Roma, III, 28.

Pacchia (Del) Girolamo, II, 145.

Padova, *Cappella degli Scrovegni:* affreschi di Giotto, I, 310.

Palermo, *Museo:* copia dello Spasimo di Sicilia di Raffaello, III, 98 - sculture di Antonio Gagini, III, 99.

Palma il Vecchio, I, 85.

Palmaroli, III, 71, 84.

Palmerini, II, 144.

Palmezzano Marco, I, 31, III, 408.

Pandolfini Giannozzo, vescovo di Troia: è ritratto da Raffaello nell'affresco dell'Incoronazione di Carlomagno, III, 57.

Panshanger, *Collezione di lord Cowper:* Madonna di Raffaello, I, 255 - la Madonna di casa Niccolini dello stesso, I, 378.

Paolo di Pietro da Pesaro, II, 12.

Parigi, *Collezione Arnaud:* disegno raffaellesco per l'Abramo visitato dagli angeli, delle Logge Vaticane, III, 283.

— *Collezione Czartoryski:* preteso ritratto di Raffaello, I, 290.

— *Collezione Migneron:* quadretto raffaellesco, I, 62.

— *Collezione Tallard:* disegno attribuito a Raffaello per il Battesimo di Costantino, III, 345 - schizzo della maniera di Giulio Romano per la Donazione di Roma alla Chiesa, III, 346.

— *Galleria Aguado:* copia del San Michele di Raffaello, III, 108.

— *Galleria del Louvre:* Ritratti già nella biblioteca del palazzo ducale d'Urbino di Raffaello, I, 10, 22 - la Lotta della Castità e della Lascivia del Perugino, I, 39 - disegno di Timoteo Viti, I, 42 - disegno del Pollaiuolo, I, 105 - due schizzi di Raf-

faello, I, 108 - cartone di Raffaello per l'Annunciazione del Vaticano, I, 154 - San Michele e San Giorgio di Raffaello, I, 196, 205 - Madonna di Francesco I, I, 199 - Apollo e Marsia di Raffaello, I, 210 - disegno di Madonna di Raffaello, I, 229 - disegno di Raffaello per la Madonna della Palma, I, 297 - disegno dello stesso per la Deposizione, I, 315 - disegno dello stesso per l'affresco di San Severo, I, 345 - disegno di scuola raffaellesca per la Sacra Famiglia coll'agnello, I, 356 - cartone di Raffaello rappresentante S. Caterina, I, 357 - la Madonna della Bella Giardiniera, I 382 - disegno per la medesima, I, 384 - schizzo di Raffaello per la Madonna del Baldacchino, I, 395 - affreschi dello Spagna già nella cappella della Magliana, I, 338 - cinque schizzi di Raffaello, II, 19 - disegno di Adamo tentato da Eva, II, 40 - disegno dell'Eterno di Raffaello, II, 54 - disegno per la Disputa, II, 57 - studio di Raffaello per la testa di Bramante nella Disputa, II, 58 - copia della Madonna del Popolo di Raffaello, II, 122 - la Vergine del Diadema di Raffaello, II. 147 - disegni per l'affresco dell'Eliodoro della maniera di Giulio Romano, II, 155 - disegno dell'Attila, II, 156, 213 - schizzi della Visione di San Giovanni Evangelista, non di Raffaello, II, 220 - disegno di Raffaello per la figura allegorica del «Commercio», II, 222 - replica d'un disegno raffaellesco per un fregio degli arazzi, II, 321 - schizzo del Penni per l'Entrata di Giovanni de' Medici in Firenze, II, 325 - schizzo per l'Arringa del Ridolfi da attribuirsi allo stesso, II, 327 - disegno di Raffaello ed altro disegno da attribuirsi al Penni per la Consegna delle chiavi a San Pietro, II, 332 - altro disegno per lo stesso arazzo eseguito da uno scolaro di Raffaello, II, 334 - due frammenti del cartone della Morte di Anania, II, 345 - copia del cartone del San Paolo che predica agli Ateniesi, II, 357 - ritratto di Baldassarre Castiglione dipinto da Raffaello, III, 9 - disegno raffaellesco per lo Spasimo di Sicilia, III, 97 - il San Michele di Raffaello, III, 104 - la Sacra Famiglia detta di Francesco I, dello stesso, III, 108 - disegno di Raffaello per la medesima, III, 114 - ritratto di Giovanna d'Aragona, III, 118 - disegno raffaellesco del Cupido e Giove per le pitture della Farnesina, III, 138 - disegno di Raffaello per la Venere e Psiche della Farnesina, III, 140 - disegno di Giulio Romano per la Battaglia di Costantino, III, 197 - la Santa Margherita dipinta da Giulio Romano su disegno di Raffaello, III, 229 - il San Giovanni Battista di scuola raffaellesca III, 242 - due studi di Raffaello per la Trasfigurazione, III, 251 - disegno per l'Adamo ed Eva attribuito ad Andrea del Sarto, III, 275 - disegno della Tazza ritrovata nel sacco di Beniamino, della maniera di Perino del Vaga, III, 298 - disegno per il Passaggio del mar Rosso delle Logge Vaticane, della maniera dello stesso, III, 302 - disegno raffaellesco per il Dio sul Sinai delle Logge Vaticane, III, 308 - disegno della maniera di Giulio Romano per il Giosuè che divide le terre, delle Logge Vaticane, III, 316 - disegno raffaellesco per La coppa ritrovata nel sacco di Beniamino, III, 337 - copia d'un disegno del Penni per la Carità della Sala di Costantino, III, 349 - disegno di Giulio Romano per l'arazzo dell'Adorazione dei pastori, III, 352 - disegno raffaellesco per l'arazzo dell'Adorazione dei Magi, III, 357 - la piccola Sacra Famiglia dello stile di Polidoro da Caravaggio, III, 387 - l'Abbondanza della maniera del Penni, III, 389 - disegno raffaellesco per i Cinque Santi di Parma, III, 393 - ritratti creduti di Raffaello, III, 413.

PARIGI, *Guardaroba Reale:* copie degli arazzi del Vaticano eseguiti dai Gobelins, II, 362.

— *Hôtel Drouot:* pittura ad olio del Putto sul delfino, lavoro del XVI secolo, III, 35.

PARMA, *Galleria:* i Cinque Santi di scuola raffaellesca, III, 391.

Parte Bernardina, seconda moglie di Giovanni Santi, I, 18 - sue questioni con Bartolomeo Santi, I, 26, 79.

Passerini Silvio, datario papale a Bologna: suo ritratto attribuito a Raffaello, III, 42.

Paulucci Alfonso, segretario del duca di Ferrara: sollecita Raffaello a fare per il duca la pittura promessa, III, 168, 175 - descrive la rappresentazione dei *Suppositi* in Roma ed altre feste, III, 169, 244 - notizia della morte di Raffaello, III, 265.

PAVIA, *Collezione Malaspina:* copia della Vergine tra le rovine della collezione Bankes, III, 386.

Penna Agostino: sua stampa della Sala Borgia, III, 382.

Penni Francesco, II, 114, 198, 222, 299, 314, 316, 325, 327, 331, 340, 345, 357; III, 46, 48, 59, 62, 144, 150, 191, 205, 235, 250, 262, 270 e seg., 387, 393.

Perino da Caravaggio: vende una casa a Raffaello, III, 37.

Perino del Vaga, II, 51, 101, 357; III, 49, 152, 221, 271, 280, 292, 302, 312, 316, 320, 327, 329 e seg.

PERUGIA: descrizione della città e sue condizioni politiche nel XV secolo, I, 44.

— *Casa Baldeschi:* disegni di Raffaello, I, 163, 184.

— *Casa Connestabile:* predella di Raffaello, I, 115.

— *Chiesa di S. Antonio:* Madonna di Raffaello, I, 219.

PERUGIA, *Chiesa di S. Francesco:* quadro d'altare del Perugino, I, 106, 112.
— *Chiesa di S. Pietro Martire:* quadro del Perugino, I 29 - copia della Deposizione di Raffaello, I, 334 - Gesù e S. Giovanni attribuiti a Raffaello, III, 409.
— *Chiesa di S. Severo:* affresco di Raffaello, I, 237, 339.
— *Confraternita di S. Giuseppe:* lo Sposalizio del Perugino, I, 106.
— *Galleria Comunale:* Madonna dell'Ospedale di Raffaello, I, 175 - la Madonna del Perugino del 1498, I, 96 - copia della Deposizione, I, 334 - pinacolo della Deposizione, I, 337, 338.
— *Palazzo Baglioni:* pitture di Domenico Veneziano ora distrutte, I, 81.
— *Palazzo Comunale:* stemma su di una porta, I, 73.
— *Palazzo Donnini:* disegno dell'Adorazione dei Magi attribuito a Raffaello, I, 163.
— *Sala del Cambio:* affreschi del Perugino, I, 29 - la Giustizia del Perugino, II, 24.
Perugino, vedi Vannucci.
Peruzzi Baldassarre, II, 3, 5, 12, 135, 162, 195, 236; III, 355.
PESARO, *Casa Vatielli:* copia antica della Sacra Famiglia sotto la quercia, III, 224.
PEST, *Museo, Collezione Esterhazy;* disegno di Madonna di Raffaello, I, 145 - copia della Madonna del Velo, I, 377 - la Madonna Esterhazy, I, 391 - schizzo a penna di angeli di Raffaello, II, 52 - schizzo per la Disputa, II, 57 - riproduzione a penna ed inchiostro della stampa raffigurante la Strage degli Innocenti, II, 132 - disegno raffaellesco per il David trionfante delle Logge Vaticane, III, 320.
Piccolomini Andrea, I, 111.
Picconi Antonio da San Gallo, I, 250; II, 211, 283.
— Aristotile, II, 4, 5; III, 100.
— Bastiano, I, 250.
— Giovanni Francesco, III, 206.
— Giuliano, I, 250; II, 3, 11, 276.
PIETROBURGO, *Collezione Mordwinoff:* copia del S. Giovanni Battista degli Uffizi, III, 242.
— *Galleria dell'Eremitaggio:* la Madonna Connestabile, I, 171 - il San Giorgio della giarrettiera, I, 287 - copia della Madonna del Velo, I, 378 - la Madonna con San Giuseppe imberbe, I, 293 - ritratto detto del Sannazzaro e attribuito a Raffaello, II, 90 - Madonna di casa d'Alba di Raffaello, II, 137 - copia della Madonna del divino amore di Raffaello, II, 193 - ritratto di donna creduta Lucrezia Borgia, dipinto da Giulio Romano, III, 84 - copia di una Madonna col Bambino di Giulio Romano, III, 286 - affresco del Ratto di Elena, già esistente nella villa detta di Raffaello in Roma, III, 371, 378 - copia della Sacra Famiglia sotto la quercia, III, 225 - copie di dipinti della camera da bagno del cardinal Bibbiena, III, 18 - gruppo in marmo del putto dormente sul delfino, imitato da un disegno di Raffaello, III, 35.
PIETROBURGO, *Galleria Leuchtenberg:* busto di cardinale attribuito a Raffaello, della maniera di Scipione da Gaeta, III, 432.
Pinturicchio Bernardino, I, 48, 51, 111, 151, 177, 179 - II, 3, 5.
Pippi Giulio, detto Giulio Romano, II, 122, 172, 174, 192, 198, 222, 241, 296, 311, 314, 336, 340, 345, 358, 362; III, 6, 21, 34, 46, 59, 62, 79, 84, 107, 111, 118, 136, 139, 141, 150, 186 191, 197, 205, 215, 218, 227, 229, 235, 240, 262, 270 e seg.
Pisano Andrea, III, 248.
Platina, bibliotecario di Sisto IV, II, 102.
Poesie scritte in onore di Raffaello, III, 268.
Polidoro da Caravaggio, III, 152, 195, 231, 280, 285, 291, 294, 304, 307, 309, 321, 352, 379, 388, 412.
Pollaiuolo (Del) Antonio, I, 66, 105, 231.
Pontormo, III, 43.
Porta (Della) Baccio, I, 23.
Porta (Della) Bartolommeo, III, 399, 402.
PRAGA, *Collezione Lehmann:* cartoncino con uno schizzo della Madonna ed uno del Dio che ammonisce Isacco, della maniera di Giulio Romano, III, 285.
Primaticcio, III, 107, 112, 119.
Procaccini Camillo, III, 405.
Pucci Antonio: sua descrizione del ritratto di Dante dipinto da Giotto, II, 92; III, 72.
— Lorenzo, datario a Bologna, III, 42 - suo ritratto attribuito a Raffaello, III, 43 - fa dipingere da Raffaello la Santa Cecilia, III, 72.
Pulzone Scipione da Gaeta, III, 401, 432.

Q

QUARTO presso Firenze, *Collezione della granduchessa Maria di Russia:* ritratto di Giuliano de' Medici dipinto probabilmente sotto la direzione di Raffaello da Timoteo Viti, III, 4.

R

Raffaello, vedi gli Indici dei singoli volumi.
Raffaellino del Colle, III, 112, 147, 191, 311, 347 e seg., 365.
Raibolini Francesco, detto il Francia, I, 86, 350; II, 6, 9; III, 40, 72, 429.
Raimondi Marc'Antonio, I, 69; II, 17, 57, 125, 172, 190, 358; III, 75, 209, 319, 336, 360, 393, 394.
Reni Guido, III, 79.
Riario (cardinale): sue relazioni con Raffaello, II, 7.
Ridolfi, gonfaloniere della Repubblica

di Firenze: è raffigurato nello zoccolo d'un arazzo di Raffaello, II, 327.
Rinaldo da Caravaggio, II, 358.
Robbia (Della) Luca, III, 148.
Rodolfo II imperatore: acquista dal cardinale Sfondrato dipinti di Raffaello, II, 113, 118.
Roma, *Basilica di S. Giovanni in Laterano:* cartone della Madonna di casa D'Alba nella sacristia, II, 140.
— *Basilica di S. Pietro:* sua fondazione, I, 409 - La Pietà di Michelangelo, I 303 - costruzione, II, 26 - storia della fabbrica, II, 278 - lavori di Bramante, II, 279 - lavori di Raffaello, II, 282.
— *Casa Baseggio:* il Sacrificio di Caino ed Abele dipinto da Raffaello, I, 203.
— *Casa di monsignor Badia:* copia della Madonna di casa Tempi, I, 278 - copia con varianti dei ritratti del Navagero e del Beazzano dipinti da Raffaello, III, 15.
— *Casa Cavacece:* piccola copia antica della Trasfigurazione di Raffaello, III, 263.
— *Chiesa di S. Agostino:* affresco del Profeta Isaia, dipinto da Raffaello, II, 202.
— *Chiesa di S. Cecilia:* vi erano stati depositati gli affreschi della villa Magliana, III, 207.
— *Chiesa di S. Luigi dei Francesi:* copia della Santa Cecilia di Raffaello eseguita da Guido Reni, III, 79.
— *Chiesa di S. Maria della Pace:* affreschi delle Sibille e dei Profeti dipinti da Raffaello, II, 243 e seg.
— *Chiesa di S. Maria del Popolo:* ritratto di Giulio II dipinto da Raffaello, già esistente in detta chiesa, II, 113 - Sacra Famiglia dello stesso già esistente ivi, II, 118 - la cappella Chigi e il monumento d'Agostino Chigi, II, 290 - mosaici eseguiti su disegni di Raffaello, III, 23 - il mausoleo di Agostino Chigi e quello di Sigismondo Chigi, III, 29 - bassorilievo in bronzo di Lorenzetto, già nel mausoleo di Agostino Chigi, III, 29 - statue di Giona e di Elia eseguite da Lorenzetto sotto la direzione di Raffaello, III, 30.
— *Chiesa di S. Maria degli Angeli:* copia antica d'una pittura già attribuita a Raffaello, I, 241.
— *Chiesa di S. Pietro in Montorio:* tempietto dello stile di Bramante, I, 169; III, 354.
— *Chiesa de' Santi Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane:* affresco del Salvatore e degli Apostoli d'autore incerto, III, 393.
— *Farnesina:* sua costruzione; lavori del Peruzzi e di Sebastiano del Piombo, II, 236 - la Galatea di Raffaello, II, 237 - è compiuta e aperta al pubblico, III, 135 - descrizione delle pitture, III, 137.
— *Fontana delle Tartarughe* di Matteo Landino, già attribuita a Raffaello, III, 35.
Roma, *Galleria dell'Accademia di S. Luca:* copia d'una figura dell'affresco del profeta Isaia dipinto da Raffaello, II, 206, 207 - copia della Galatea di Raffaello, II, 242 - San Luca che dipinge la Vergine, della maniera di Timoteo Viti, III, 400.
— *Galleria Barberini:* avanzi di pitture della biblioteca del palazzo ducale d'Urbino, I, 10 - copia della Madonna di casa D'Alba di Raffaello, II, 139 - la Fornarina di Raffaello, III, 80.
— *Galleria Borghese:* la Deposizione di Raffaello, I, 100, 318, 331 - copia del ritratto di Giulio II dipinto da Raffaello, II, 117 - copia della Madonna già di casa Orléans di Raffaello, II, 147 - copia della Madonna del divino amore di Raffaello, II, 193 - copia della Fornarina di Raffaello, III, 84 - copia del San Giovanni Battista degli Uffizi, III, 241 - copia d'una Madonna col Bambino di Giulio Romano, III, 28 - tre dipinti già esistenti nella villa detta di Raffaello, III, 371 - copia del Riposo in Egitto, III, 392 - Madonna che sembra di Michele di Rodolfo Ghirlandaio, III, 405 - preteso ritratto di Cesare Borgia attribuito a Raffaello, III, 415 - creduto ritratto del cardinal Borgia, della maniera di Ferin del Vaga, III, 417 - ritratto creduto di Raffaello e attribuito a lui stesso, III, 428.
— *Galleria del Campidoglio:* bassorilievo antico del Meleagro, II, 174 - bassorilievo rappresentante il Coro di Afrodite, II, 237 - copia della Fornarina di Raffaello, III, 84 - affreschi dello Spagna, già nella villa Magliana, III, 209.
— *Galleria Doria:* copia dei ritratti del Navagero e del Beazzano dipinti da Raffaello, III, 14 - copia del ritratto di Giovanna d'Aragona, III, 120 - copia della Madonna del Passeggio, dipinto raffaellesco, III, 387 - copia del Riposo in Egitto, III, 392.
— *Galleria Sciarra:* copia della Fornarina di Raffaello, III, 84 - il Suonatore di Violino di Raffaello, III, 122.
— *Palazzo Braschi:* frammento di un gruppo dell'Aiace e Patroclo, III, 277.
— *Palazzo Spada:* copia del San Giovanni Battista degli Uffizi, III, 241.
— *Palazzo Torlonia:* copia del ritratto di Baldassarre Castiglione dipinto da Raffaello, III, 11 - copia con variante del quadro di Raffaello rappresentante Leone X fra due cardinali, III, 134 - ritratto del Castiglione, della scuola di Raffaello, III, 179.
— *Panteon:* sepolcro di Raffaello, III, 269 - sculture di Lorenzetto, III, 269.
— *Quirinale:* statua del gruppo del Domatore di cavalli, II, 19 - San Pietro e San Paolo di Fra Bartolommeo, III, 402.

ROMA, Rappresentazione dei *Suppositi* dell'Ariosto, III, 169.
— *Vaticano:* costruzione della cappella Sistina, II, 2 e seg., 108 e seg. - torso del Belvedere, II, 19. — *Camera della Segnatura:* affreschi di Raffaello, II, 17 e seg. - affresco della volta rappresentante il Peccato originale, II, 19 - affresco della Giustizia, II, 24 - la Filosofia, II, 24 - la Disputa, II, 27 - la Scuola d'Atene, II, 68 - il Parnaso, II, 88 - bassorilievo rappresentante l'Apoteosi d'Omero, II, 95 - le tre figure allegoriche della Prudenza, della Forza e della Temperanza, II, 97 - altri dipinti della Camera, II, 101 - intarsi di Fra Giovanni da Verona sostituiti da monocromi di Perin del Vaga, II, 101 - affresco dei Decretali di papa Gregorio IX, II, 102 - affresco rappresentante Giustiniano che pubblica le Pandette, II, 104 - i monocromi, II, 105. — *Camera dell'Eliodoro:* II, 153 - pitture della volta, II, 159 - l'affresco rappresentante Eliodoro cacciato dal tempio, II, 170 - qual parte vi abbiano gli scolari di Raffaello, II, 174 - l'affresco rappresentante il Miracolo di Bolsena, II, 177 - l'affresco dell'Attila, II, 213 - l'affresco rappresentante la Liberazione di San Pietro, II, 219. — *Camera dell'Incendio di Borgo:* II, 292 - l'affresco rappresentante l'Incendio di Borgo, II, 294 - affresco della Battaglia d'Ostia, II, 302 - affresco dell'Incoronazione di Carlomagno, III, 53 - affresco del Giuramento di Leone III papa, III, 59 - ritratti in bronzi monocromi di Costantino il Grande, di Goffredo di Bouillon, di Astolfo re di Gran Bretagna, di Lotario e di Ferdinando il Cattolico, III, 62. — *Logge Vaticane,* III, 148 - qual parte vi ebbe Raffaello, III, 151 - e quale i suoi scolari, III, 152 - descrizione della decorazione, III, 156, 270 - tondo con il modello della statua di Giona, III, 31. — *Sala di Costantino:* descrizione, III, 188 - qual parte vi ebbe Raffaello, III, 189 - quale i suoi scolari, III, 190, 200 - dopo la morte di Raffaello, Sebastiano del Piombo tenta invano di ottenere l'incarico di continuarne la decorazione, III, 340 - descrizione delle pitture eseguite dagli scolari di Raffaello e dai loro aiuti, III, 341. — *Sala Borgia:* le Ore dipinte da Giovanni da Udine e da Perino del Vaga su schizzi di Raffaello, II, 38; III, 380. — *Camera da bagno del cardinal Bibbiena,* III, 15. — *Museo:* le predelle della Incoronazione eseguite sugli schizzi del Perugino per l'altare di Fano, I, 30 - la Risurrezione di Cristo del Perugino, I, 91 - l'Incoronazione della Vergine, I, 143, 149 - affreschi del Perugino nella cappella Sistina, I, 152 - la predella della Deposizione, I, 335 - la Madonna del Baldacchino, di Foligno, di S. Sisto, I, 336 - la Madonna di Foligno di Raffaello, II, 183 - arazzi eseguiti su cartoni di Raffaello, II, 314 e segg. - urna di Costantino e di Elena: motivi imitati da Raffaello, II, 324 - l'Incoronazione della Vergine dipinta da Giulio Romano e dal Penni, III, 48 - arazzi della seconda serie, III, 201 - la Trasfigurazione di Raffaello, III, 246 - arazzi della seconda serie: descrizione, III, 352.
ROMA, *Villa Albani:* la Crocifissione del Perugino, I, 131 - riproduzione dell'Apollo e Marsia di Raffaello, II, 20 - piccola copia della Trasfigurazione di Raffaello, III, 263.
— *Villa detta di Raffaello,* oggi distrutta: avanzi delle pitture, III, 371.
— *Villa Lante:* decorazioni e busti di uomini e di donne, III, 425.
— *Villa Madama:* III, 210 - sua costruzione e decorazione, III, 212.
— *Villa della Magliana:* pitture rappresentanti Apollo e le Muse, II, 85 - gli affreschi, III, 207.
Rosselli Cosimo, I, 29.
Rossellino, II, 278.
Rossi Francesco de' Salviati, II, 195; III, 9, 28, 132, 398.
Rossi (De) Luigi, cardinale: è ritratto da Raffaello con Leone X papa, III, 125.
ROSSE (Abbazia), I, 92.
Rosso Fiorentino, III, 407.
ROUEN, *Museo:* l'Ascensione del Perugino cui collaborò Raffaello, I, 39, 77 - copia della Madonna di S. Sisto, III, 71.
Rovere (Della), famiglia, I, 6, 191.
— Francesco Maria, I, 80 - sue relazioni con Raffaello, I, 195; II, 5 - raccomanda Raffaello a papa Giulio II, II, 12 - è perseguitato dal papa e da Lorenzo de' Medici, III, 44.
— Giovanna, I, 16, 42.
— Giuliano, cardinale: celebra la messa nella cappella Sistina, II, 3.
Rubens Pietro Paolo: copia il ritratto di Baldassarre Castiglione dipinto da Raffaello, III, 10.
Ruysch Giovanni, II, 10.
Ryn (Van) Rembrandt: copia il ritratto di B. Castiglione dipinto da Raffaello, III, 10.

S

Salai Andrea, I, 39.
Salvi Giambattista, detto il Sassoferrato, I, 161, 334; III, 410.
Salviati, vedi Rossi.
San Gallo, vedi Picconi.
SAN GIMIGNANO, *Chiesa di S. Domenico:* Crocifissione attribuita a Raffaello, I, 133.
Sansovino Andrea, I, 250; II, 206.
Santi Bartolomeo, I, 13, 26, 79.
— Bernardina, I, 25,
— Elisabetta, I, 24.

Santi (famiglia), I, 13.
— Giovanni, I, 11 e seg., III, 362.
— Peruzzolo, I, 12.
— Sante, I, 12.
Sarto (del) Andrea, III, 98, 130, 221, 275, 429.
Sassoferrato, vedi Salvi.
SCHLEISSHEIM, *Galleria:* copia del San Michele di Raffaello, III, 108.
Schön Martino, I, 69; III, 97.
Sebastiano del Piombo, vedi Luciani.
Sellaio Leonardo: sue critiche delle pitture della Farnesina, III, 135, 245.
SENIGALLIA, *Chiesa di S. Maria delle Grazie:* Madonna con sei santi del Perugino, I, 29.
Serafini (famiglia), I, 347
Serlio Sebastiano, II, 278.
Sfondrato, cardinale: vende all'imperatore Rodolfo II il ritratto di Giulio II dipinto da Raffaello, già in Santa Maria del Popolo, II, 113 - fa lo stesso con la Sacra Famiglia già esistente ivi, II, 118.
Siculo Iacopo, III, 386.
SIENA, *Chiesa di S. Domenico:* tavola del Perugino, I, 135.
— *Chiesa di S. Francesco:* quadri d'altare del Pinturicchio per la cappella Sergardi, I, 188.
— *Duomo:* cappella di S. Giovanni dipinta dal Pinturicchio, I, 199 - affreschi del Pinturicchio nella Libreria, I, 59, 177.
— *Palazzo pubblico:* pitture del Lorenzetti, II, 14.
— *Palazzo Sarazani:* copia del ritratto di Bindo Altoviti dipinto da Raffaello, II, 202.
SIGMARINGEN, *Palazzo principesco:* cartoncino per l'arazzo dell'Adorazione de' Magi da attribuirsi a Baldassarre Peruzzi, III, 355.
Signorelli Luca, I, 40, 66, 119, 129, 133, 329; II, 3, 17, 274.
Sisto IV papa: fa costruire la cappella Sistina, II, 2 - affresco da lui commesso a Melozzo da Forlì, II, 102.
Soderini Pietro, I, 196, 408.
Sodoma, vedi Bazzi.
Sonetti di Raffaello, II, 60.
Spagna, vedi Giovanni di Pietro.
SPELLO, *Chiesa di S. Maria Maggiore:* affreschi del Pinturicchio, I, 177.
Stella Pietro (Pietro d'Ancona): scolpisce in marmo un puttino su di un modello di Raffaello, III, 33.
Stemma di Raffaello, III, 270.
Stock And.: incide il ritratto del Durero dipinto dal Vincidor, III, 339.
STOCOLMA, *Galleria:* cartoncino per la Epifania, I, 163 - schizzo rappresentante il Passaggio del Mar Rosso, II, 223 - disegno per l'affresco delle Sibille, forse di Timoteo Viti, II, 244 - disegno per una Sibilla, di dubbia autenticità, II, 251 - copia del disegno per il Ritrovamento di Mosè eseguita da Timoteo Viti, III, 300 - copia del disegno di Raffaello per la Pietà, attribuita a Timoteo Viti, III, 397.
STRASBURGO, *Galleria:* Santa Apollonia, parte d'un quadro del Perugino, erroneamente attribuita a Raffaello, III, 406.
Suardi Bartolomeo detto il Bramantino, II, 3, 5, 11, 163.

T

Taddei Taddeo, I, 251, 267; II, 14.
Tamagni Vincenzo da S. Gimignano, III, 47, 152, 321.
Tasso (del) Domenico, I, 76.
Tebaldeo Antonio: suo ritratto dipinto da Raffaello, III, 7 - scrive un sonetto per la morte di Raffaello, III, 267.
TERNI, *Casa Fabrizi:* piccola pittura assegnata a Raffaello, I, 93.
Tiberio d'Assisi, I, 55.
Tintoretto (Iacopo Robusti), I, 86.
Tisi Benvenuto, detto il Garofalo, III, 388.
Toccio (del) Giuliano, II, 11.
TOLEDO, *Cattedrale:* copia della Vergine del Diadema di Raffaello, II, 150.
Torella Gasparo, datario: sue relazioni con Raffaello, II, 7.
— Ippolita, moglie di Baldassarre Castiglione, III, 10
TORINO, *Accademia di Belle Arti:* copia della Madonna del Popolo di Raffaello, II, 123.
— *R. Biblioteca:* cartoncino con la copia d'una parte dell'arazzo rappresentante la Strage degl'Innocenti, III, 361.
— *R. Pinacoteca:* copia della Deposizione, I, 333 - copia del ritratto di Giulio II dipinto da Raffaello, II, 117 - la Madonna della Tenda, II, 269 - copia del ritratto di Giuliano de'Medici dipinto da Raffaello, III, 6.
TRAPANI, *Casa Vieri Pepoli:* copia dello Spasimo di Sicilia di Raffaello, III, 99.
Turini Baldassarre, datario, confuso dal Passavant con Gaspare Torella, II, 7 - si fa dipingere da Leonardo una Madonna, III, 38 - accompagna Leone X a Bologna; protegge il Francia, III, 43.

U

Uccello Paolo, I, 9; III, 277.
Ugo da Carpi: copia l'incisione del David e Golia delle Logge Vaticane eseguita da Marcantonio Raimondi, III, 319.
URBANIA, *Chiesa del Corpus Domini:* copia della Sacra Famiglia detta di Francesco I, III, 112.
Urbani Andrea, I, 170; III, 235.
URBINO: vicende politiche al principio del secolo XVI, I, 123.
— *Casa della famiglia Santi:* I, 12 - pittura di Giovanni Santi sul muro, I, 20.
— *Casa Staccoli:* copia della Madonna

di casa Aldobrandini, eseguita probabilmente dal Palmerini, II, 144.
URBINO, *Cattedrale:* copia della Vergine del Diadema di Raffaello, II, 150.
— *Palazzo Ducale:* I, 7, 80, 84.
— *Sagrestia di S. Giuseppe:* copia dello Sposalizio, I, 170
— *S. Spirito:* la Crocifissione del Signorelli, I, 133.

V

VALENZA, *Cattedrale:* copia della Sacra Famiglia sotto la quercia, nella sagrestia, III, 225.
VALLADOLID, *Museo Nazionale:* tre copie della Madonna della Rosa, III, 228.
VALLOMBROSA, *Convento:* l'Assunzione del Perugino, I, 34, 145.
Van Eyck Giovanni, I, 8.
Van der Weyden Rogier, I, 10.
Vannucci Pietro, detto il Perugino, I, 2, 5, 11, 12, 22, 27, 30, 32, 48, 54, 70, 106, 111, 129, 145, 249, 256, 346; II, 22, 49, 134; III, 406, 409.
Vasari Giorgio, III, 6, 13, 195.
Vecelli Tiziano, I, 85; III, 183, 233, 319, 332.
VENEZIA, *Accademia di Belle Arti:* libro dei disegni, I. 12, 41, 50, 55, 57, 83, 101, 187, 193, 198, 202, 211, 272, 283, 284, 302, 345; II, 20, 21, 127 - copia della Madonna della Perla, III, 221.
— *Casa della baronessa Biella:* copia della Visione d'Ezechiele di Raffaello, III, 88.
— *Casa Buri:* Madonna d'autore ignoto, III, 405.
— *Casa Persico-Cittadella:* copia del ritratto ritenuto della Fornarina della Galleria di Blenheim, III, 420.
— *Collezione Giovannelli:* copia della Madonna della Perla, III, 221.
VERONA, *Casa Tortella:* copia della Madonna del Popolo di Raffaello, II, 122.
— *Chiesa di S. Maria in Organo:* copia della stessa Madonna posseduta dal parroco, II, 123.
Verrocchio, I. 249.
Vespasiano da Bisticci: sue notizie intorno a Federigo II da Montefeltro, I, 8.
Vespucci Niccolò detto il Cavalierino: è ritratto nel Battesimo di Costantino della Sala di Costantino, III, 344.
VIENNA, *Collezione Albertina:* Disegno del Pinturicchio già attribuito al Perugino, I, 52 - copia di uno studio peruginesco, I, 63- disegno del Cristo deposto di Raffaello, I, 100 - schizzo della Madonna coi santi Francesco e Girolamo di Raffaello, I, 109 - disegno della Consegna della cintola a San Tommaso, I, 158 - disegno della Vergine, I, 175 - disegno per la Madonna di casa Canigiani, I 308 - disegno per la Deposizione, I, 337 - disegno di Raffaello per la Madonna di Bridgewater, I, 365 - disegni di Raffaello per la Madonna di casa Colonna, I, 369, 370 - disegno per la Madonna del Baldacchino erroneamente attribuito a Raffaello, I, 396 - schizzo per l'Astronomia ed altri disegni di Raffaello sul rovescio, II, 16, 17 - schizzo di Raffaello per il Giudizio di Salomone, II, 17 - disegno per la Disputa di Raffaello, II, 57 - schizzo di S. Ambrogio di Raffaello, II, 59 - disegno di Raffaello per la Scuola d'Atene, II, 75 - disegno di Raffaello per il ritratto di Dante, II, 93 - disegno di Raffaello per la figura di Erato, II 95 - studio di Raffaello per la figura di Urania, II, 96 - schizzo dello stesso per la Strage degl'Innocenti, II, 126 - studi di Raffaello per la Strage degl'Innocenti, II, 132 - cartoncino per la Madonna di casa D'Alba, di dubbia autenticità, II, 142 - schizzo di una figura dell'Eliodoro, non di Raffaello, II, 156 - disegno di Raffaello per una parte dell'affresco delle Sibille, II, 248 - copia di un disegno per lo stesso affresco esistente a Chantilly, II, 250 - schizzo di Raffaello per la Madonna del Pesce, II, 262 - disegni di Raffaello per l'Incendio di Borgo. II, 296, 299 - disegno per la Battaglia d'Ostia, che Raffaello mandò ad Alberto Durero, II, 302 - due schizzi per la Pesca miracolosa, II, 314 - schizzo, che ricorda la Battaglia di Leonardo, fatto da Raffaello, II, 322 - schizzo del Penni per l'Entrata di Giovanni de' Medici a Firenze, II, 325 - schizzo di Raffaello per la Lapidazione di S. Stefano, II, 335 - copia di un disegno raffaellesco di Cupido e Venere; due disegni di Giulio Romano di Venere e Adone, III, 21 - schizzo di Raffaello per l'Incoronazione di Carlomagno, III, 55 - disegno di Raffaello per lo Spasimo di Sicilia, III, 97 - schizzo di Raffaello per l'Apollo, III, 140 - disegno del David e Golia eseguito da Raffaello per le Logge Vaticane, III, 150 - schizzo di Raffaello per la Madonna della Rosa, III, 226 - copia del disegno di Raffaello per il San Giovanni Battista, III, 240 - disegno della Trasfigurazione a figure nude, di Giulio Romano. III 249 - schizzi di Raffaello per la Trasfigurazione, III, 250 - disegno per il Sacrifizio di Noè delle Logge Vaticane, della maniera di Polidoro da Caravaggio, III, 280 - schizzo da attribuirsi a Giulio Romano per l'Abramo visitato dagli angeli delle Logge Vaticane, III, 283 - disegno raffaellesco per il Dio che ammonisce Isacco delle Logge Vaticane, III, 285 - disegno raffaellesco per l'Incontro di Giacobbe con Rebecca delle Logge Vaticane, III, 289 - cartoncino per il Giuseppe in mezzo ai fratelli, della maniera di Giulio Romano, III, 294 - copia del disegno per il Passaggio del Mar Rosso

delle Logge Vaticane, III, 303 - disegno d'autore incerto per la Caduta di Jerico delle Logge Vaticane, III, 314 - disegno di Raffaello per il Cenacolo, III, 334 - disegno di Raffaello per le Nozze di Alessandro e di Rossane, III, 371.

VIENNA, *Galleria del Belvedere:* la Madonna del Prato, I, 262, 266 - copia del ritratto di Giulio II dipinto da Raffaello, II, 117 - copia dell'affresco del Profeta Isaia di Raffaello, II, 207 - copia della Visione di Ezechiele di Raffaello, III, 88 - copia antica dello Spasimo di Sicilia di Raffaello, III, 98 - copia del San Michele di Raffaello, III, 108 - la Santa Margherita, dipinto d'uno scolaro di Raffaello su disegno del maestro, III, 231 - il Riposo in Egitto, dipinto da attribuirsi a Giulio Romano ed al Penni, III, 390.

— *Galleria Lichtenstein:* preteso ritratto del duca Guidubaldo, I, 349 - Madonna col Bambino, di maniera analoga a quella di Cecchino de'Salviati, III, 398.

Vincenzo da S. Gimignano, vedi Tamagni.

Vincidor Tommaso: è mandato da papa Leone X in Fiandra per far lavorare degli arazzi, II, 334; III, 151, 322, 337.

Viti Timoteo, I, 33, 41, 170, 199, 313, 351; II, 85, 243, 244, 251; III, 5, 390, 397, 401.

Vitruvio: è fatto tradurre da Raffaello, III, 161.

VOLTERRA, *Casa Inghirami:* copia del ritratto di Tommaso Inghirami dipinto da Raffaello, II, 272.

W

WARWICK, *Charlecote Park:* ritratto detto di Federico Gonzaga, dipinto da Raffaello, II, 211. - copia del ritratto di Giovanna d'Aragona, III, 120.

WEIMAR, *Collezione ducale:* Disegno attribuito a Raffaello, I, 327 - copie di disegni raffaelleschi per gli arazzi, II 334 - disegno per il San Paolo che predica ad Atene, d'autore incerto, II, 357 - copia d'un disegno di Giulio Romano per la Psiche, III, 143.

WINDSOR, *Castello:* Avanzi di pitture della biblioteca del palazzo ducale d'Urbino, I, 10 - disegno di Raffaello per la Sacra Famiglia, I, 309 - disegno originale della Poesia, II, 20, 22, 23 - disegno di Raffaello per la Disputa, II, 27, 28, 29, 44 - copia dello schizzo di Francoforte per la Disputa, II, 40 - schizzi per la Scuola d'Atene attribuiti al Parmigianino e a Raffaello, II, 82 - disegno di Luca Signorelli, II, 275 - disegno per la Pesca miracolosa eseguito da uno scolaro di Raffaello, II, 316 - disegno dell'arazzo rappresentante Cristo che consegna le chiavi a San Pietro, II, 332 - copia d'un disegno del Penni per lo stesso arazzo, II, 333 - copia del cartone per la Cecità di Elima, II, 348 - disegno di Cupido e Venere, della maniera di Giulio Romano, III, 20 - disegno del Giona copiato dalla statua di Lorenzetto nella cappella Chigi in S. Maria del Popolo in Roma, III, 32 - disegno di Raffaello per le Tre Grazie, III, 140 - disegno raffaellesco per il Cupido con le Grazie, III, 141 - disegno di Raffaello per la Madonna della Rosa, III, 227, 396 - cartoncino di Giulio Romano per la Cacciata dal Paradiso delle Logge Vaticane, III, 275 - disegno per il Sacrifizio d'Abramo delle Logge Vaticane, III, 283 - replica d'un disegno raffaellesco per il Dio che ammonisce Isacco delle Logge Vaticane, III, 285 - disegno raffaellesco per il Giuseppe innanzi a Faraone delle Logge Vaticane, III, 297 - schizzo per il Mosè che tiene le tavole delle Logge Vaticane, III, 311 - disegno per il Giosuè che divide le terre delle Logge Vaticane, della maniera di Giulio Romano, III, 316 - disegno per il Battesimo di Cristo attribuito a Perino del Vaga, e copia del medesimo, III, 333 - disegno di Michelangelo, detto il Bersaglio, III, 376 - disegno con la copia della piccola Sacra Famiglia del Louvre, III, 388.

Z

Zuccaro Federico, III, 394.

— Taddeo, III, 394.

INDICE DEL VOLUME TERZO.

Illustrazioni del presente volume ..... Pag. v

Capitolo XIII 1-95

La Basilica di San Pietro nel 1516. — Mancanza di denaro e di materiali per continuare la fabbrica. — Raffaello fatto ispettore delle rovine e dei classici marmi che si disotterravano. — Influenza che dava a Raffaello un tal impiego. — Il Bembo ed altri divennero suoi amici. — Fa il ritratto a Giuliano de' Medici. — Repliche di questo ritratto. — Baldassare Castiglione alla corte di Leone X. — Gita di piacere a Tivoli col Bembo, il Navagero e il Beazzano. — Ritratto del Tebaldeo. — Ritratto del Castiglione. — Relazioni di Raffaello col cardinal Bibbiena. — Ritratto del cardinal Bibbiena. — Ritratti del Navagero e del Beazzano. — Affreschi nella Camera da bagno del cardinal Bibbiena. — Copia di questi affreschi, ora nella Galleria Imperiale di Pietroburgo. — Musaici della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo. — Lorenzetto scultore e Raffaello. — Statue del Giona e dell'Elia. — Raffaello scultore? Statua del putto morto sopra un Delfino. — Testa di una giovane in cera. — Fontana delle Tartarughe. — Politici avvenimenti. — Pace di Bologna. — Raffaello, Michelangelo e Leonardo vanno a Firenze e a Bologna. — Raffaello e il Francia. — Lettere di Raffaello al Francia, probabilmente del 1516 — Raffaello, il Riario e B. Turini. — Relazioni con Leonardo. — Francesco Maria di Urbino privato del ducato da Lorenzo de' Medici. — Le Duchesse di Urbino. — Bronzi eseguiti su disegni di Raffaello. — Corrispondenza di Raffaello rispetto ad una pittura per Isabella d' Este. — Disegni per il protonotario Battiferri. — Affresco d' un elefante. — Tavola per le Monache di Monteluce. — Il cardinale Gregorio Cortese, abate benedettino, domanda che Raffaello dipinga il refettorio del suo monastero a Modena. — Corrispondenza di Raffaello col Duca di Ferrara per il « Trionfo di Bacco. » — Affreschi dell' Incoronazione di Carlo Magno e del giuramento di Leone III. —

Dipinti nella camera dell'Incendio di Borgo. — L'influenza di Leonardo si manifesta di nuovo nelle opere di Raffaello a preferenza di quella di Michelangelo. — Madonna di San Sisto. — Chi fu il cardinale di San Sisto che commise il dipinto? — Ritratto del cardinal Del Monte. — Tavola della Santa Cecilia ed il cardinale Pucci. — La Fornarina. — Imitazione di Giulio Romano. — La Visione di Ezechiele. — Spasimo di Sicilia.

CAPITOLO XIV . . . . . Pag. 96-159

Raffaello e gli agenti del Duca di Ferrara. — Ritratto di Lorenzo de' Medici. — Il Duca di Ferrara e Lorenzo de' Medici. — Il San Michele nel Louvre. — La sacra Famiglia, detta di Francesco I. — Critiche di Sebastiano del Piombo intorno a questi due dipinti di Raffaello. — Impegni assunti da Raffaello in questo tempo. — Il cartone del San Michele mandato al Duca di Ferrara. — Il cardinal Bibbiena ordina di fare il ritratto di Giovanna d'Aragona spedito in Francia. — Cartone pel detto ritratto spedito al Duca di Ferrara. — Raffaello e Sebastiano del Piombo. — Il suonatore di violino. — Ritratto di Leone X fra i cardinali Giulio de' Medici e De Rossi. — Copia di questo quadro fatta da Andrea del Sarto. — Ritratto d'un Cardinale. — Pitture della Farnesina. — La favola di Psiche. — Qual parte abbia avuto il maestro nella esecuzione di questo lavoro, e quale Giulio Romano e gli altri discepoli del maestro. — Freschi delle Logge Vaticane. — Parte che ebbe Raffaello nelle Logge. — Giulio Romano, il Penni, Giovanni da Udine, il Bologna, Perino del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzo da San Gimignano, e Pulidoro da Caravaggio. — Forma architettonica delle Logge. — Confronti con Michelangelo. — Descrizione degli affreschi delle Logge, e opinione intorno agli artisti che presero parte alla esecuzione.

CAPITOLO XV 159-432

Stato sociale di Raffaello nel 1519. — Raffaello fa tradurre il Vitruvio da Fabio Calvo e Andrea Fulvio. — Ricerche dell'antica topografia di Roma. — Sollecitazioni del Duca di Ferrara per ottenere da Raffaello la promessa pittura. — Il duca Costabili, il Bagnacavallo, il Paulucci. — Raffaello dipinge le scene per la commedia dell'Ariosto i *Suppositi*. — La rappresentazione dei *Suppositi* alla corte di Leone X. — Feste a Roma. — Raffaello, il Paulucci ed il Duca di Ferrara. — Raffaello fa una seconda volta il ritratto di Baldassar Castiglioni? — Raffaello, il cardinale Cibo, il Paulucci e il Duca di Ferrara. — Raffaello spedisce a Isabella Gonzaga

un disegno per il mausoleo del defunto marito. — Nuovi lavori di Raffaello per Leone X. — Dipinti della Sala di Costantino. — Schizzi originali della decorazione. — Susseguenti alterazioni, e descrizione delle pitture. — Le pareti dovevano esser dipinte ad olio. — Le figure allegoriche della Giustizia e della Mansuetudine (Comitas) dipinte durante la vita di Raffaello. — Disegni e studi per « la battaglia di Costantino. » — Il rimanente degli affreschi finiti dopo la morte di Raffaello da Giulio Romano, dal Penni, da Raffaellino dal Colle, da Giovanni da Lione, e da Perin del Vaga. — Arazzi della seconda serie. — L' incoronazione della Vergine e gli altri arazzi della II serie. — Giulio Romano ed il Penni, Giovanni da Udine ed altri artisti condussero a termine i cartoni per gli arazzi dopo la morte di Raffaello. — Casino da caccia della Magliana. — Villa Madama. — Affreschi eseguiti dagli scolari e seguaci della maniera di Raffaello. — Madonna della Perla. — Sacra Famiglia sotto la quercia. La Vergine della Rosa. — La Santa Margherita del Louvre. — La Santa Margherita ora a Vienna. — L' incontro di Maria con Santa Elisabetta, ora a Madrid. — Il San Giovanni Battista degli Uffizi a Firenze. — Il San Giovanni Battista del Louvre. — Il cardinale Giulio de' Medici. — Raffaello e Sebastiano del Piombo. — Rivalità fra i due artisti. — Sebastiano e Michelangelo. — Sebastiano critica i dipinti della volta della Farnesina. — La Trasfigurazione. — Raffaello si apparecchia per costruire un nuovo palazzo. — Raffaello cade ammalato. — Morte di Raffaello. — Sepoltura. — Descrizione degli affreschi delle Logge e della Sala di Costantino. — Gli Arazzi della seconda Serie. — Affreschi in una villa che la tradizione voleva fosse di Raffaello. — Le Ore dipinte nella sala Borgia, ornata da Giovanni da Udine e Perino del Vaga. — Quadri erroneamente attribuiti a Raffaello, molti dei quali eseguiti da schizzi o da disegni del maestro dai discepoli o dagli imitatori.

Appendice... .... Pag. 433-435

Indice generale 437

ERRATA-CORRIGE

Pag. 31 lin. 1	STATVA	STATVE
» 63 » 1	DIPINTO	DIPINTI
» 77 » 7	fuori del quadro	+ (*cassato*)
» 82 » 29	forme	carni
» 134 in marg.	Ritratto d'un cardinale	Imitazione del quadro coi ritratti di Leon X e di due cardinali
» 330 lin. 1	Re Magi	Pastori
» 422 » 12 e seg.	di pietre scure.... che sembrano agate	di cammei di forma ovale con una testina per ciascuno, legati in oro.
» 424 » 26	con ombre simili	con ombre di tinte simili

Belle Arti.

CELLINI (Benvenuto). *Trattati della Oreficeria e della Scultura.* Ricordi, Lettere e Poesie; per cura di Carlo Milanesi. — Un volume ..... *Lire* 4. —

CENNINI (Cennino). *Il Libro dell'Arte, o Trattato della pittura,* di nuovo pubblicato per cura di Gaetano e Carlo Milanesi. — Un volume ..... 3. —

DUPRÈ (Giovanni). *Pensieri sull'Arte e Ricordi autobiografici.* — Terza edizione con le ultime giunte e correzioni, e il ritratto dell'Autore. — Un volume ..... 4. —

—— *Scritti minori e lettere* con un'*Appendice* ai Ricordi Autobiografici per L. Venturi. — Un volume ..... 4. —

FORNI (Ulisse) *Manuale del Pittore restauratore.* — Un volume. 4. —

GUASTI (Cesare). *Opuscoli concernenti all'Arti del disegno e ad alcuni artefici.* — Un volume 2. 25

MARCHESE (Padre Vincenzo, de' Predicatori). *Scritti vari.* — Seconda edizione, riveduta e accresciuta dall'Autore. — Due volumi ..... 8. —

Contiene: *Sunto storico del Convento di San Marco di Firenze. — Commentarii alla Vita di Antonello da Messina, o della Pittura a olio — alla Vita e alle Opere di Matteo Civitali, scultore e architetto lucchese — agli Scritti artistici di Leon Battista Alberti — alla Vita di Gentile da Fabriano. — Illustrazioni di alcuni dipinti della R. Accademia fiorentina. — Dei Puristi e degli Accademici e altri Scritti.*

MASSARANI (Tullo). *Studi di Letteratura e d'Arte.* — Un volume ..... 4. —

MUSSINI (Luigi). *Scritti d'Arte.* — Un volume 2. 50

PASSAVANT (J.-D.). *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi.* Opera tradotta, corredata di note e di una notizia biografica dell'Autore da Gaetano Guasti. — Volume I e II ..... 8. —

Il terzo ed ultimo volume è in preparazione.

RANALLI (Ferdinando). *Storia delle Belle Arti in Italia.* — Terza edizione riveduta dall'Autore. — Tre volumi ..... 12. —

In Appendice contiene: *Saggio storico morale, ec., in difesa della Storia delle Arti. — Dialogo sulla Pittura religiosa. — Discorso sopra Leonardo da Vinci nell'Accademia di Firenze. — Discorso per inaugurazione delle lezioni d'Istoria nella medesima. — Discorso all'Accademia di Ravenna.*

RIDOLFI (Michele). *Scritti d'Arte e d'Antichità,* a cura di Enrico suo figlio. — Un volume ..... 4. —

SYMONDS (John Addington). *Il Rinascimento in Italia. Le Belle Arti.* Traduzione di Sofia Fortini Santarelli. — Un volume ..... 4. —

VASARI (Giogio). *Indice delle Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti.* — Un volume ..... 4. —

I tredici volumi delle *Vite di Giorgio Vasari* da noi pubblicati, sono esauriti.

Firenze, 1890.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00724 8632
B 45 V.3